

IIMA Anthology 2003-2021, volume 5

Authors K

ISBN 87-91425-19-0 (Vol.1-8)

ISBN 87-91425-13-1 (Vol.5)

GENERAL PREFACE TO THE IIMA ANTHOLOGY

The IIMA Anthology collects some of the most unique and important contributions to International Improvised Music Archive. IIMA is an internet archive founded 2003 by Carl Bergstroem-Nielsen, Denmark. The present Anthology was not meant to replace the site which hosts a number of other contributions and links, but to act as a signpost and an extra reserve for preservation of some rare works. The site features more authors and possibly more by the individual authors than included here, so I can warmly recommended to find it by internet search.

The motivation behind IIMA was to make both a number of instructional scores / graphic scores / open compositions / compositions for improvisors /etc. easily available - and some theoretical texts, both as a supplement to what is available elsewhere.

For navigating: as a starting-point, disregard the hypertexts (although a few might work). Scroll and use the index table. Contents were pasted from the individual HTML pages in the web version or recreated from archived files. Do not hesitate to use the standard search function within the document, in order to move from the index section to the item in question – or to browse for names, etc. This is possible to a large extent because much of the content (not all, though) is rendered in text, not graphics format. Care has been taken to make everything well accessible and readable, but please observe peculiarities such as the above ones.

None of my own creative and research output is included here apart from some composer portraits and translation work (I was born 1951 in DK) but I suppose it will be available through internet search.

All works appeared in IIMA by permission.

Carl Bergstroem-Nielsen

INDEX TO VOLUME 5, Authors K

PAGE	AUTHOR	SCORE(S)	TEXT(S)	REMARK
4	Karkoschka, Erhard (D, 1923-2009).		x	Classic article on improvisation, viewed from experimental composition
11 22	Keller, Max Eugen (CH, b.1947).	x	x	4 Scores notated with text and graphics - texts in German and English. Article by Carl Bergstroem-Nielsen (DK, 1951) (in German) on open compositions by Keller
39	Kohl, Jerome (USA, 1946).		x	Article on Stockhausen's collection of text-notated pieces Aus den Sieben Tagen [From the Seven Days]
63	Kösterke, Doris (D, 1958).		x	- Short text stating commandments of anarchy within free improvisation. - Kurzer Text über Gebote der Anarchie in freier Improvisation. - Texto corto sobre la dimensión ética en la música improvisada. - Also in French, Russian, Czech and Polish languages.

INTERNATIONAL IMPROVISED MUSIC ARCHIVE - ERHARD KARKOSCHKA (Germany, 1923-2009)

Erhard Karkoschka has worked as a professor of composition in Stuttgart and as a conductor. He is the author of the well-known book in German "Das Schriftbild der neuen Musik", 1965. (English: "Notation in New Music", London/New York 1972; Japanese: ZEN-ON Music Company Ltd., Tokyo 1978; Chinese translation expected (1999)). Homepage: www.erhardkarkoschka.de

[Aspects of group improvisation \(1971\).](#)

ASPECTS OF GROUP IMPROVISATION

by Erhard Karkoschka. First printed in German Melos 1, 1971. Translated by Carl Bergstrøm-Nielsen, 1999.

It is difficult exactly to localize the new music of our century. Too often, the experience of "now finally we are walking on new ground" has been formulated. And too often it has become apparent that in the best cases, this allegedly new ground was only differing slightly from the tradition. That which is new about the breaking through the boundaries of aesthetic views of the past which Schoenberg envisaged at the beginning of our century, Strawinsky's archaic rhythm of "Sacre", the structural and almost-serial constructions of Webern - the new things about this which appeared to be so fundamental and frightful, have become clearly harmless compared to later new phenomena, to noise, to anti-art, to music as non-music. If one, however, contemplates the fact that the degree of newness of historically different phenomena cannot be measured in a linear way from one standpoint, rather, one must take into account the multiplicity of the total collective state of mind when new phenomena appears, then one becomes sceptical against feelings one may have that the most recent phenomenon is also the newest of its kind.

Despite of this being sceptic one would like to mention as one of the substantial new things in this century - well, one is puzzled, for how to name the music resulting from group improvisation? Improvised music? We had that before. It is no coincidence that the concepts for other new things of this century refer to the music in itself, but the one discussed here refers to the practise of music. For this music we have no striking or commonly known concepts, even "group improvisation" involves possibilities for misunderstandings, which is why we will first deal with some clarifications.

...how to name the music resulting from group improvisation? Improvised music? We had that before.

1) Viewed from the past, improvisation stands between composition and interpretation, because the interpreter is at the same time in a certain sense also a composer. This and the fact that no notes are played are the common characteristics for the sake of which several kinds of musical practise are named "improvisation" in spite of their differences. In traditional music improvisation is nothing else than a fast, in a sense a vista produced composition. It forms nowhere musical qualities which composed music does not also exhibit, and it is consequently judged by how close it comes to composition: the closer, the better.

This demonstrates how completely traditional understanding of music is coupled with the notation. In this understanding, improvisation is always seen as fundamentally inferior to composition, for even the master will not at the instrument ever equal that which can be done at the desk, taking much more time, provided that the goal is the same in both cases: a music which does not appear improvised at the places where it is improvised. It is necessary first to liberate oneself from this understanding in order to see the possibilities for making music based on other assumptions, music having a mental level which is not fundamentally inferior to composed music.

2) The Indian music practise which we also call improvised, cannot really be compared with old European improvisation. Not just because of the lack of a prolific notation, but also because of that, Indian music-making follows models of the musical process of a more obliging nature than European music-making from recent centuries. That makes possible a structured ensemble playing of several musicians in which to a lesser degree aesthetic goals than the concretizing of specific situations are pursued. In addition to this, the greater affinity to language also is an influence, in a way which is not easy to see through for Europeans.

Original jazz is related to Indian music practise. Even considering the fact that the situation to be carried out

is a more vague idea for the jazz musician than for the Indian one, jazz remains in no way restricted to aesthetic goals only.

3) Many European and North American improvisation ensembles are today likewise putting extra-musical goals in the foreground. As is well known, Stockhausen has not only used East Asian meditation, but also music as a means for meditation. In the conviction, however, having come upon the proper source for all art by this.

All European improvisation ensembles, regardless how they understand their goals, have one tendency in common: they are concerned with discovering and developing those territories which have been repressed by a thousand years of notation-dependent music.

The fact that such a music practise does not presuppose years of education to a virtuoso level brings up another current extra-musical viewpoint: The former extremely elitarian position of new music is reversed into an extremely common one; almost everyone can take part in music of the present day, even actively. More will be said about this. This is also the place to mention undertakings which among other goals pursue pedagogical ones. Players are to find ways to understand new music, to become "free" through playing and to learn to listen to, to practise and explore new sounds and practises. Recently, Lilli Friedemann has published a booklet with a record which is also stimulating in this respect, its title is "Collective Improvisation as Means of Studying and Developing New Music" (Kollektivimprovisation als Studium und Gestaltung neuer Musik).

All European improvisation ensembles, regardless how they understand their goals, have one tendency in common: they are concerned with discovering and developing those territories which have been repressed by a thousand years of notation-dependent music. More accurately speaking, not simply by notated music, but by music notated with five staves and the well-known rhythmic symbols which no doubt has produced marvellous results but which has with equal certainty prevented the development of different musics.

Compared to earlier we use a listening microscope, as it were...

Although today we cannot experience the atonality of Schoenberg as something fundamental new, he has, indeed, laid one of the foundations of this our current music practise. Not so much, however, with his atonality and not with dodecaphony either, but rather with his thoughts about timbral melody (German: Klangfarbenmelodie). Since then we have literally learned to listen in a new way. Compared to earlier we use a listening microscope, as it were, but we do not have to strain ourselves to do so, it is quite naturally so for us. When listening to tones from an instrument we listen much more into its tone substance, and even if we do not at once analyze the formant spectrum as such, we do take in more of its existence than earlier generations did. We notice and use processes of attack and decay as well as stationary elements of sounds, we work with their "mass" as Pierre Schaeffer calls it, and in this way we experience for instance the contrasts between light and dark not as something accidental, but as something substantial. Chromatic values are for us special cases within a continuum without breaks, the same thing is valid for precise rhythmic values as special cases within the time continuum. How little of this can be notated with traditional means! Our perception capabilities have in a fundamental way grown away from the old notation system.

For some time already the composer has had to write the score more with graphics and words than with notes, and not few of them consist only of words. Naturally, the way group members understand each other when improvising is also primarily verbal, even if the use of symbols or drawing is not at all excluded. If a clear goal has been set up in some way or another for such an improvisation, then the continuous - verbal - discussion of what participants are doing functions as a compositional act. The process of finding, of

formulating and changing the goals, of formulating evaluation criteria, the working out of such details is group composition.

...if some of that could be transferred to the common living together on our planet, we would take a step ahead...

A teamwork of this kind means unfolding rather than reducing the individual. Submission under a conductor is not possible for the simple reason that the playing of the individual cannot be controlled. These important differences to traditional music-making, these fundamentally different human relations within such an ensemble are not the least important characteristics which give group improvisation the timbre of that which is really new (if some of that could be transferred to the common living together on our planet, we would take a step ahead).

Do graphic and verbal ways of writing down the music mean a regression compared to traditional notation? This question was already answered: the old notational techniques cannot any longer cope with the differentiation of our hearing capabilities. So in this respect one can speak of no regression. Further answers will be implied in the following text.

Any change in musical thinking will at its beginning let that appear in the foreground which is lost, because the new things cannot at first be perceived in their totality as something whole in their own right, rather they will erroneously be put into the old context. Any change of style features in certain aspects regressions which, however, are abolished by the subsequent development and appear integrated into the general characteristics of the epoch.

Grown-up people can to a higher or lesser degree deal with abstractions and, by concentration, reduce things to their essence. The child has not yet learned that and yields a more modest performance. But in its spontaneous and elementary way of experiencing there are also many things which are superior to the grown-up. For instance, the child sees colours and other details on an advertising figure in a display window which is no longer noticed by the grown-up. If now the grown-up learns from the child and re-acquires its way of experiencing, then this does not automatically mean a regression. The grown-up person is not bound to lose his or her capabilities when considering the child's way of experiencing, on the contrary, he or she learns to use them in a more differentiated way.

...the old notational techniques cannot any longer cope with the differentiation of our hearing capabilities.

Transferred to our topic: measured by the way tones can function in time as traditional notation has made it possible, the concentration on timbral aspects in contemporary music and improvisation practises represent a more primitive level of music thinking. This primitivity may in any case be only the result of a certain perspective, and moreover it seems to me that in group improvisation - and not only there - there are possibilities to compose musical time in an especially intensive way. It goes without saying that the constructive dealing with this component will only be satisfying when a different standard of time activity is reached compared to tradition, when one sets foot on a different level of time composition: time as an immediate agent having a musical effect. Perception of time is usually restricted to the rhythmic dimension, that is, to the "now" of the music passing by. Classic periodics penetrates into the next, larger dimension where dance music - which has, however, to remain simple - has its home, as ever. But while everything which relates to the vertical dimension - the sounding "now", often also seen as the real "content" of the music, appears in a demanding way in classical music, perceivable time structures

...attempts at describing what *time in music could be* hardly exist...

remain restricted to a limited number of models. The reason why there is no standard rhythmic morphology in music as a counterpart to morphology of form, is not, as is often maintained, that rhythmic phenomena cannot be grasped rationally, but rather, that with the statements of elementary music theory on rhythms and metrics everything that could be said had been said already. And while rhythms and metre at least occupies a short chapter in music theory, what can be said about the dimension of periodics is done in a few sentences. The strongest effects here originate from disturbances of symmetry, and that is - still comparing with the effects of the sounding "now" of any particular moment - not very much. "Elementary theory of form" seemingly contradicts this (probably it is possible to integrate rhythm, metre and periodics into the old theory of form; from the point of view dealt with here, however, the point is about special dimensions which are perceived in another way than the ones of "form"). But in the dimension of form, the musician of past centuries counts only on a quite vague experience of time. This is proven by statements like: the form of a work is understood and perceived in retrospect, after listening. Or: one can imagine the concentrated form of a work in one moment. In this way, attempts at describing what *time in music could be* hardly exist, neither do attempts at describing to what extent it *can* be an immediate musical expression and how we perceive divisions and correspondences of time under given circumstances.

Expectation makes time more concrete than the difference between proportions of duration just in itself would be able to.

Now, my own work which often occupies itself with these questions has found many interesting answers by improvising. "Ad hoc" was my name for an improvisation in which the musicians among many other things also had the task of gradually coming together, first on one tone, then on one rhythm, on a cluster and a major triad. The coming together on one rhythm is usually the one to succeed in an especially multi-layered way. First, everyone plays a rhythmic figure consisting of tones, noises or actions in his or her own tempo. When the process of searching for a common rhythm begins on a given sign, players must first isolate themselves. At this point it is important that the figures were not determined in advance but are really formed in a spontaneous way, that is, gradually and irregularly. This task, to shut oneself away from fellow players, form a harsh contrast to other improvising which to a higher degree than other musical practise force players to an intensive observation of fellow players. And one really *sees* how players lock themselves out, they lean slightly forward and look at a point on the floor... Once having found their own figure, in a conscious and secured way, they take the more interest in what the others play. Usually the player will at this point adjust the figure in order to have enough contrast to the others. At the beginning of the process of coming together, the chaos coagulates rather fast into some groups which each play their own figure together, but the group members are certainly not necessarily sitting next to each other. The lesser the number of remaining groups, the longer it will take for such a group to dissolve. Musically, this last phase is especially meaningful, because when a player "deserts" his group for another, the changes of timbral character and weight of figures are easy to observe. Sometimes more players will give up their figure in the same moment and others will take them over immediately. Here the conductor can have a stimulating function, encouraging a group simply by giving it his attention, he or she can discreetly influence the tempo to become slightly slower or faster or compensate for brass players being too loud. And then, finally, one single figure triumphs... Of course, in this moment the total process is included, as one has the opportunity to experience; but unfortunately experience shows again and again that hardly anyone today are capable of perceiving a middle long process in an adequate way. The ability, to take that which has happened along and hold it up against the "now" which is the only concrete reality must be practised with special emphasis if it is to be part of the process. In case it has been developed, then the simpler the concluding rhythm is, the bigger the curve of tension in the process described will be. This is why I have always striven to let that rhythm come out as the "winner" which is as simple as possible, and this has sometimes lead to criticism

against me saying that it was too simple. One will understand how I view such criticism.

Dedication, claim to be a leader, lack of contact can be read out of the sounds, looks and actions.

Probably, the attraction of this improvisation comes among other things from the fact that one always knows the actual place of oneself within the process, however, without being able to draw conclusions as to details of one's further sequence of events (here, differences to the classical period become clear - during the progression of which one is also informed of one's actual place). One expects that the actual number of figures being played will further diminish, and precisely this expectation molds the time curve step by step, it makes time come into existence in terms of ways in which the expectation is fulfilled: early or late, surprisingly or ordinarily, in this way of another - as immediate musical qualities. Expectation makes time more concrete than the difference between proportions of duration just in itself would be able to.

This process is articulated in a different way depending on whether one aims at a common sound or a common rhythm. If it is a common sound, then the time sequence will almost entirely be made up of the sequence just described. If it is a rhythm, then workings of time arise on a broader basis. The various tempi are not at all easy to perceive together, the rhythms make different kinds of clashes all the time, dense passages and holes arise, from various directions come waves that cross each other, that break, swing up, push each other away. And especially fascinating is the simultaneousness of metric restriction - by repeating the single rhythm - and random openness - in the clashes of rhythms.

And one more thing fascinates every time. One is not just musically oriented, also the human situation for every player comes in a singular way clearly to the foreground. In order to isolate himself or herself, one player must wait for the right moment, then hesitatingly feel his or her way forward. Another player begins immediately and as loud as possible, before being reached by the others. And during the phase where players must come to agreement, literally battles are fought. One player is striving, by means of looking invitingly at as many players as possible, to set his or her rhythm through; over there, another one is attempting the same thing with loudness and movements or with widely opened eyes in a suggestive way; still others prefer to join that rhythm which is already most clearly dominating. Dedication, claim to be a leader, lack of contact can be read out of the sounds, looks and actions.

...composed improvisation leads into directions that are very different from those connected to the old concept of composition.

The possibility which is always latent and moreover will happen from time to time that thin, less good sounding passages arise - often perceived as a decisive deficiency compared to the notated work of art - serves important functions. First, the sequence of sounds is loosened, made more transparent, the ability to hear remains fresh. Second, from such moments players gain impulses which push things into new directions. Of course, all of this cannot be notated, and I used to think that notation was here excluded to a more decisive degree than ever. This is exactly why I have attempted literally to compose such processes, without putting limits to that which specifically cannot be composed. Once - in my composition "From three for six" - an improvisation came into being in which musicians deal with three figures which are to be as contrasting as possible; first softly, then louder, then competing to become the dominating one; in the end they withdraw gradually and improvisingly into one common tone, however, still playing the figures with their various articulations and dynamics and in their own tempo. In the last phase, a unified sequence and a unified tempo, gradually proceeding towards unison, is reached.

Just like composition some time ago became permeated with improvisatory elements, it has now become possible to produce composed improvisation. But this does not signify any approaching between these two concepts, composed improvisation leads into directions that are very different from those connected to the old concept of composition. Probably, we are here looking at a change of meaning of the concepts, of the kind which is going on all the time, although in most cases without being noticed. The paradox only arises

through the old meanings of the concepts.

Due to such an ensemble's high degree of ability to react, a spontaneous combination with other art forms is an obvious possibility. I have tried to realize various improvisations with young dancers. Here, parallel or contradicting processes were improvised simultaneously in sound and space. With the Czech graphic artist Milan Grygar I have discussed various actions, for instance graphic scores simultaneously being painted and played - this idea comes from Grygar, hopefully we can realize it soon - and according to certain points of view, we are to agree on relationships between the improvisations of the painter and those of the musician, varying from relatively free ones to very precisely structured ones.

All these tasks just need some fantasy to be carried out. The central problem is more difficult: to lead players and listeners out of their narrow conception of sound - as turned into quantum of chromatic steps in instrumental tones - and of time - as turned into quantum of binary rhythms. This feels easy for all those coming from jazz, many educated, half- and quarter-educated musicians will not detach themselves from their contempt for other sounds. Here we still have a long way to go. However, in any case, the first steps have been taken, now is the time to find the possibilities lying in group improvisation and put them to use.

INTERNATIONAL IMPROVISED MUSIC ARCHIVE - MAX E.KELLER (Schweiz, b.1947)

Composer, musician. [Homepage](#)

COMPOSITIONS:

[Psychogramm \(1971\) - DEUTSCH](#)

[Psychogramm \(1971\) - ENGLISH](#)

[Minima \(1970\) - DEUTSCH](#)

[Minima \(1970\) - ENGLISH](#)

[Minima \(1970\) - JAPANESE](#)

[Stück für Improvisatoren \(1970\) - DEUTSCH](#)

[cum processio tum missa non est \(1970\) - DEUTSCH](#)

Anmerkungen:

Das Stück ist für 3-9 Spieler von beliebigen Instrumenten geschrieben. Bei 4 Spielern pausiert jeder mindestens 25% der Spielzeit, bei 5 Spielern 40%, bei 6 Spielern 50%, bei 7 Spielern 55%, bei 8 Spielern 65% und bei 9 Spielern 75%. Die gesamte Spielzeit wird entweder festgelegt (ca. 10-30 min.) oder ergibt sich erst während dem Spiel.

Jeder Spieler wählt die notierten psychologischen Verhaltensweisen gegenüber der Gruppe oder einem Einzelnen in freier Reihenfolge und jede während einer beliebigen Zeitdauer. Der Weg von einer zur andern kann entweder - sofern möglich - als kontinuierlicher Uebergang oder als Sprung ausgeführt werden.

Keinesfalls soll der Spieler sich einen Weg zum vorneherein präparieren, vielmehr erst während dem Spiel im Hinblick auf das Ganze entscheiden, wann und welchen Schritt er machen will.

Die grossgeschriebenen Spielanweisungen (KRAEFTIG, STAMMELN usw.) geben keine Verhaltensweisen im Bezug auf die Mitspieler an, sondern sind selbständige Umschreibungen einer musikalischen Struktur. Sie unterliegen aber den selben Verknüpfungsgesetzen wie die Verhaltensweisen und sollen auch den Beginn des Stückes ermöglichen.

PSYCHOGRAMM

Max Eugen Keller, Jan.1971

Unterstütze einen Mitspieler

Spiele alle Mitspieler an die Wand

Lasse Dich nicht stören

Höre nicht auf Deine Mitspieler

Kontrastiere alle Mitspieler

KRAEFTIG

Begleite einen Mitspieler

Parodiere einen Mitspieler

Verharre wo Du bist

STAMMELN

Imitiere einen Mitspieler

Spiele einen Dialog mit einem Mitspieler

Ergreife die Initiative

Begleite alle Mitspieler

Schliesse Dich einem Mitspieler an

Spiele gegen alle Mitspieler

Kontrastiere einen Mitspieler

Schliesse Dich der Mehrheit an

GEHETZT, ABER LEISE

Pendle zwischen Kontrasten, ohne zu vermitteln

Schliesse Dich der Mehrheit an

Brich aus der Gruppe aus

Ordne Dich der Gruppe unter

Vermittle zwischen Kontrasten

IRONISCH

Spiele gegen einen Mitspieler

PSYCHOGRAM Max Eugen Keller, Jan. 1971

Support another player

Dominate everybody else

Do not allow yourself to be disturbed

Do not listen to the others

Contrast everybody else

VIGOROUSLY

Accompany another player

Parody another player

Stay where you are

STUTTER

Imitate another player

Play a dialogue with another player

Take initiative

Accompany all others

Join another player

Play against all others

Contrast another player

Join the majority

IN A HURRY, BUT QUIET

Alternate between contrasts without mediating

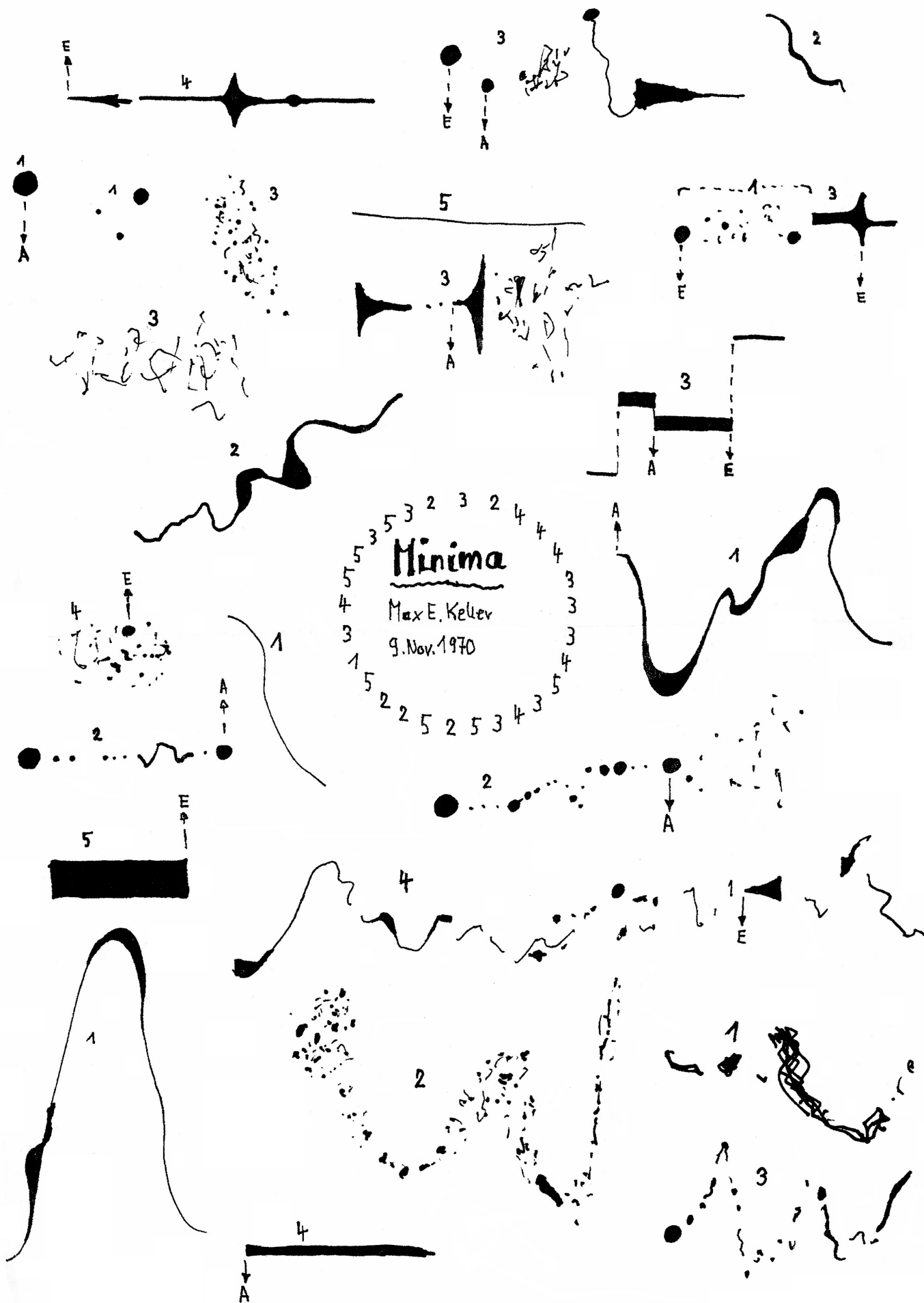
Break out of the group

Submit to the group

Mediate between contrasts

IRONICAL

Play against another player



MINIMA

Kommentar:

Minima ist für 3-7 Spieler von beliebigen Instrumenten geschrieben. Jeder Spieler spielt die einzelnen Elemente in freigewählter Reihenfolge, wobei keine unmittelbare Wiederholung stattfinden darf. Jeder Spieler hat zudem eine zu bestimmende Zahl von improvisierten Elementen zur Verfügung.

Die Dauer der Elemente, d.h. deren Tempo, wird durch die Zahlen 1-5 = möglichst kurz - möglichst lang bestimmt.

Nach jedem Element kommt eine Pause. Die Dauern der Pausen ist durch die Zahlen 1-5 = möglichst kurz - möglichst lang bestimmt, wobei aber, im Gegensatz zur Dauerbestimmung der einzelnen Elemente, "möglichst lang" im Bezug auf das gesamthaft Erklingende zu verstehen ist: bei Pause 5 soll der Spieler so lange warten, bis das Stück fast zusammenfällt.

Die Reihenfolge der Pausen ist durch den Zahlenkreis in der Blattmitte festgelegt: jeder Spieler beginnt irgendwo auf diesem Pausenkreis und geht dann rechts oder links herum weiter.

Die Gesamtdauer des Stückes wird zum vorneherein festgelegt, soll aber mindestens 8 min. betragen. Allenfalls kann man das Stück am Ende auch im Publikumsgemurmel versinken lassen.

Das klangliche Ergebnis soll eine sehr dünne, durchsichtige Musik sein.

Zeichenerklärung:

↓
A
↓
E

muss mit dem Anfang eines Elements eines andern Spielers zusammenfallen.

dito, aber mit Ende

Diese Vorschriften gelten nur, sofern sich diese Uebereinstimmungen einigermaßen zwangslos realisieren lassen.

9.Nov.1970

Max Eugen Keller

MINIMA

Commentary:

Minima was written for 3-7 players of instruments ad libitum. Each player plays individual elements in a freely chosen sequence, and there should be no immediate repetition of an element. Beyond this, a number of improvised elements can be fixed for every player.

The duration of elements, that is, their tempo, is determined through the numbers 1-5 = as short – as long as possible.

After each element there is to be a pause. Durations of pauses are determined by the numbers 1-5 = as short – as long as possible; however, in contrast to how durations of individual elements are fixed, "as long as possible" is to be understood here in relation to the whole sound: with pause 5 the player must for such a long time that the piece almost collapses.

The sequence of pauses is determined by the pause circle in the middle of the sheet: every player starts at an arbitrary place in this circle and proceeds clockwise or anti-clockwise.

The total duration of the piece is to be fixed in advance but should be at least 8 minutes. However, one can also let it end by letting it disappear into mumbling sounds of the audience

The sounding result is to be a very thin, transparent music.

Explanation of symbols:



to be synchronised with the beginning of an element played by a different player



likewise, but to be synchronised with the ending.

These instructions are valid only in case the agreements can be realised in a reasonably easy way.

9. November 1970

Max Eugen Keller

Translated by Carl Bergstroem-Nielsen

Stück für Improvisatoren

- A Beginne zu spielen
 wann Du willst
 Spiele
 was Du willst
 so laut Du willst
 so leise Du willst
 so lange Du willst.
- B Spiele einen möglichst langen, leisen, ruhenden Klang,
 dessen Inneres sich ständig wandelt.
- C Spiele möglichst wenige Töne
 möglichst leise.
- D Suche mit Deinen Mitspielern
 einen gemeinsamen, leisen, klaren Ton.
- E Weiche dann von diesem Ton wiederholt ab um immer
 wieder zu ihm zurückzukehren, indem Du immer lauter spielst.
- F Spiele so laut Du kannst,
 kehre nicht mehr zum gemeinsamen Ton zurück.
- G Wenn Du nicht mehr lauter spielen kannst,
 spiele nach und nach leiser
 spiele nach und nach immer weniger Töne.
- H Spiele, ohne auf Deine Mitspieler zu hören, folgende Reihe
 etwa zweimal durch: c, fis, h, b, g, f, a, es, e, cis, d .
- J Versuche die Reihe gemeinsam mit einem Mitspieler unisono
 zu spielen.
- K Konzentriere Dich wieder auf alle Deine Mitspieler, und
 versuche die Reihe unisono mit allen Mitspielern zu spielen.
- L Spiele entweder a) Punkte, laut
 b) lange, hohe, langsame Linien
 c) kurze, rasche, tiefe Figuren
- M Gehe von a) zu lauten, kurzen Figuren mit möglichst grossem
 Umfang und langen Pausen zwischen den einzelnen
 Figuren über.
 von b) und c) zu leisen, möglichst extremen Geräuschen
 über.
- N Spiele weiter bis das Stück zu Ende ist.

Max E. Keller
Dez.69 / Juli 70

Kommentar

Das Stück ist für Ensemble in beliebiger Besetzung geschrieben, doch sollen mindestens drei Musiker mitwirken.

Der Spieler soll durch die verbalen Anweisungen aus der völligen Freiheit nach und nach in eine doppelte Bindung geführt werden: in die Bindung an eine Tonreihe und in die Bindung an seine Mitspieler. Dann kehrt er allmählich wieder in den Anfangszustand zurück.

Die Zeitdauer der einzelnen Abschnitte ergibt sich aus dem Prozess des Zusammenspiels von einzelnen Musikern auf der Basis von gegenseitiger Toleranz und Verantwortungsbewusstsein für die entstehende Musik. Das heisst konkret: jeder Musiker entscheidet individuell, aber in Hinsicht auf das Ganze, wann er zum nächsten Abschnitt übergehen will. Ein Abschnitt ist im Prinzip jeweils dann beendet, wenn einer der Musiker mit dem nächsten Abschnitt beginnt, doch müssen die andern Musiker keinesfalls sofort zum nächsten Abschnitt übergehen. Die daraus entstehenden Ueberlagerungen beim Uebergang von einem Abschnitt zum andern sind durchaus erwünscht. So könnten einzelne Spieler allenfalls das Ende von Abschnitt G so lange aushalten, bis die andern H, J und K gespielt haben, um dann direkt bei L weiterzuspielen.

Für die Abschnitte E-G wird in den meisten Fällen eine gewisse Simultaneität resultieren, während die Uebergänge sonst - auch D-E und G-H - eher fließend sein werden. Die Töne der Reihe in H (J, K) sollen auf dem ganzen Umfang des Instrumentes verteilt werden. Sie werden von jedem Spieler in fortlaufender zyklischer Wiederholung gespielt, wobei ihre Lage von Wiederholung zu Wiederholung variiert werden soll. In den Abschnitten J und K ist der Versuch primär; sie sind dann zu Ende, wenn er zu gelingen droht.

Max E. Keller
Dez. 69 / Juli 70

cum processio tum missa non est
... für drei ...

Kommentar:

Das Stück ist für drei Spieler beliebiger Instrumente geschrieben, doch könnte es allenfalls auch in grösserer Besetzung realisiert werden.

Alle Spieler beginnen zusammen mit der Struktur 1 in der Blattmitte. Jeder Spieler geht dann einen eigenen Weg durch das Labyrinth, wobei nur Schritte in Pfeilrichtung erlaubt sind. Der Spieler darf sich keinen Weg zum Vorneherein präparieren, vielmehr soll er erst während dem Spielen in Hinsicht auf das Ganze entscheiden, wann und in welcher Richtung er weiterschreiten will. Die Gesamtdauer des Stückes wird entweder verabredet (nicht kürzer als ca. 10 min.), oder jeder spielt so lange, wie er für richtig hält. Dabei soll man keinesfalls bestrebt sein, möglichst viele - oder gar alle - Stationen zu erreichen.

Zu den 4 Zonen:

- 1 ist die thematische Struktur im engeren Sinne. Sie ist bestimmt durch die drei Momente a), b) und c).
- 2 ist die Modifikation der Struktur 1. Wird z.B. als erster Schritt eine Modifikation von a) erreicht, ersetzt das Moment a) von 2 das a) von 1. Diese Modifikation von a) wird für die weiteren Schritte in 2 beibehalten, bis das Moment a) weiter verändert wird. Gestrichelte Pfeile bedeuten, dass die betreffende Modifikation gemacht werden kann, ohne dass man diesen Schritt wählt. Von "tacet" aus sind Schritte nach 1, 3 (beliebige Struktur) und 4 möglich.

1 und 2 = A = thematische Struktur

- 3 Die Angaben in 3 steuern improvisatorische Strukturen. Sie sind unabhängig von A, d.h.: beim Schritt von 2 resp. 1 nach 3 werden die drei Momente aus A nicht mitgenommen. %-Zahlen sind statistische Bestimmungen der Zeitstruktur. Die eingerahmten, graphischen Strukturen sind als Symbole, oder als Momentaufnahmen einer fiktiven Struktur zu verstehen.

3 und 4 = B = nicht-thematische Struktur

Sept. 1970

Max Eugen Keller

*[Vorbemerkung: siehe bitte oben für bessere Versionen von den frühen Stücken!]**[Vorbemerkung: siehe bitte oben für bessere Versionen von den frühen Stücken!]*

Schweizer Musikzeitung

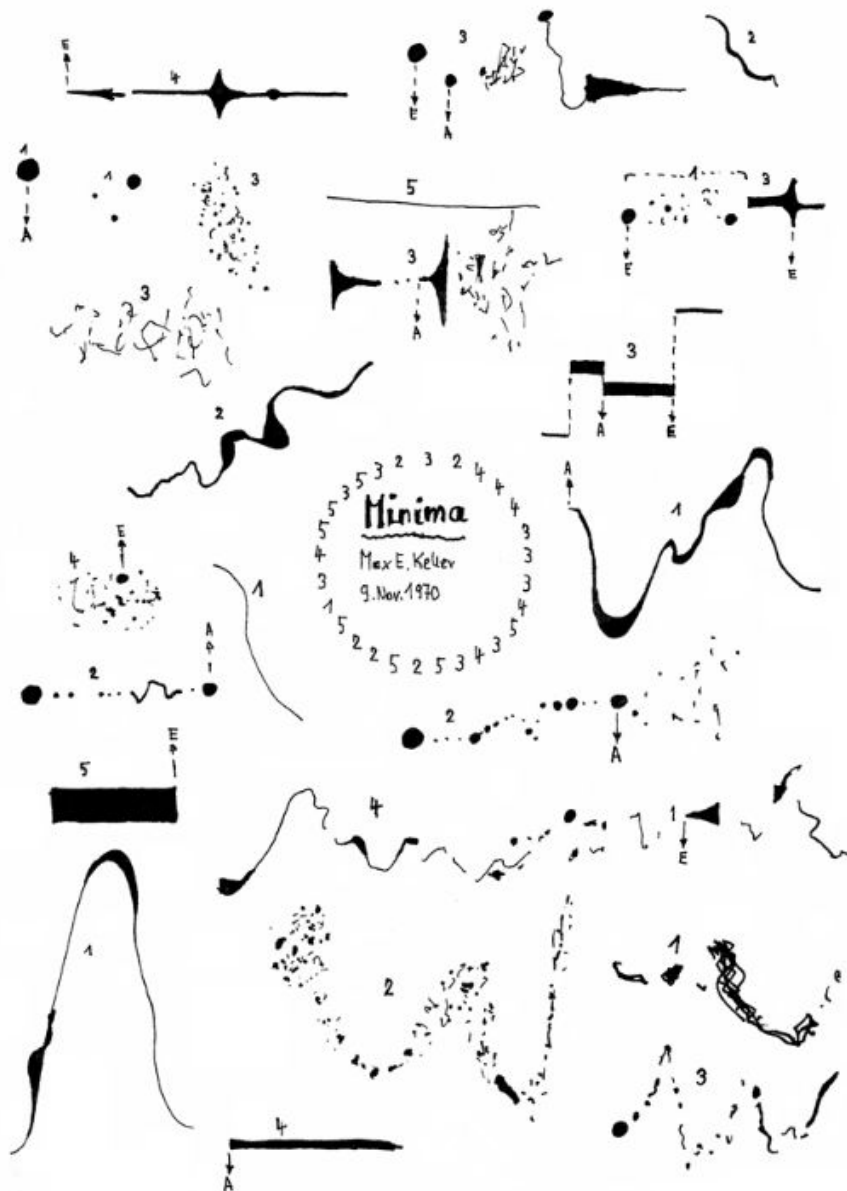
Revue Musicale Suisse • Rivista Musicale Svizzera

<http://www.musikzeitung.ch/de/dossiers/personen/2017/Keller/fruehe-werke.html#.WIkBn1xSGtM> (Downloaded 25.Januar 2017)

SCHWEIZER MUSIKZEITUNG

Home > Dossiers > Personen > 2017 > Max.E.Keller > Musik mitteilen

Werke von Max E. Keller aus den Siebzigerjahren



aus: «Minima» © Max E. Keller

Musik mitteilen

Carl Bergström-Nielsen, 24.01.2017

Einige frühe Stücke von Max E. Keller eignen sich als Beispiele für offene Kompositionen für mitschaffende Musikerinnen und Musiker. Der dänische Musikwissenschaftler Carl Bergström-Nielsen zeigt ihre Strukturen, Notationsweisen und Zusammensetzungen auf und weist Bezüge zu späteren Werken nach.

Neue Musik nach dem zweiten Weltkrieg war anfänglich detailliert auskomponiert, wenigstens bei uns in Europa. Es dauerte jedoch nicht lange, bis verschiedene Formen von Offenheit in der Aufführung kamen. Die Entwicklung bei Stockhausen ist ein anschauliches Beispiel dafür und bietet einen ganzen Katalog von Verfahrensweisen: *Zeitmasse* von 1956 operiert mit «Unschärfegraden» im Tempo. *Klavierstück XI* von 1958 besteht aus vielen kleinen Abschnitten, die in nicht zuvor festgelegter Folge gespielt werden müssen, und ihre Inhalte sind auch variabel

gemäss dem zuletzt gespielten Abschnitt. In den späten Sechzigerjahren wurde die Offenheit radikal: *Prozession* von 1967 und eine Reihe weiterer Werke bedienten sich einer einfachen Notation, aus Plus- und Minuszeichen bestehend. Sie stand für bis vier frei gewählte, jedoch konsequent durchzuführende, gleichzeitig stattfindende Parameteränderungen. Schliesslich bestanden die beiden Sammlungen *Aus den Sieben Tagen* und *Für kommende Zeiten* (1968 und 1976 publiziert) hauptsächlich aus Texten. Verbale Mittel können Material be- oder umschreiben, traditionelle Formsequenzen oder auch individuelle, zyklische Formeln festlegen und vieles mehr.

Wer vorbringen will, dass es damals zwar eine Fülle von solchen Experimenten gegeben habe, sie seien aber eine Kuriosität der Geschichte geblieben ohne grosse praktische Bedeutung, der irrt sich. Zwar können die Sechziger- und Siebzigerjahre als «goldenes Zeitalter» dafür erscheinen, doch weitergehende Konsequenzen zeigten sich erst allmählich, jenseits von Sensation und Mode. **(1 - Anmerkungen siehe unten)** Einige Komponisten machten daraus eine Spezialität. John Zorn etwa wurde in den Achtzigerjahren zur Kultfigur mit seinen *Game Pieces*, *Cobra* insbesondere. Sie waren vor dem Hintergrund von Christian Wolffs Kompositionen entstanden, die u. a. auf Interaktion zwischen den Spielern bauten. **(2)** Das Gesamtbild der Strömungen wurde komplexer. **(3)** Obwohl improvisatorische Aufführungspraxis in Neuer Musik nicht überall üblich ist, sind doch Ensembles wie das Berliner Splitter Orchester **(4)**, Zeitkratzer oder das Ensemble Modern bekannt. Die Literaturhinweise zu diesem Artikel deuten schon an, dass seitdem auch etwas geschehen ist, kompositorisch wie in der Forschung. Die Notenbeispiele von insgesamt 165 Autoren im Buch *Notations 21* wurden sogar meistens im neuen Jahrtausend geschaffen. **(5)** Neuere Besprechungen sind Nonnenmann (2010) über Mathias Spahlingers *Doppel Bejaht*, und Neuner (2013).

Improvisation hat sich als eine experimentelle Praxis neben der Komposition ausgebreitet. Das gilt einerseits im Konzertleben: Eine gar stürmische Debatte trug sich zu in der Schweiz im Jahre 2010. **(6)** Andererseits wird Improvisation jetzt auch in den Musikhochschulen implementiert. **(7)** So kommt denn auch dem ganzen Zwischenbereich von Übungen, Absprachen, Konzepten ein erneuertes Interesse zu. Oder sagen wir einfacher: der offenen Komposition. Es geht ja um die Verwendung kompositorischer Verfahren in einem neuen Kontext von Aufführungspraxis. **(8)** Das Neue an der historischen Situation, jetzt, 60 Jahre nach Stockhausens *Zeitmasse*, könnte sein, dass die Integration von Improvisation und Komposition üblicher geworden ist. Der Komponist ist nicht mehr das einsame Genie. Teamwork, ein gewisses kollektives Rasonnieren und Handeln, ist selbstverständlicher geworden, wie ja auch in der Gesellschaft überall.

Neulich wurde in *MusikTexte* ein Artikel über die Kompositionen von Max Eugen Keller publiziert. **(9)** Die frühen Kompositionen für Improvisatoren wurden da indessen nicht behandelt. Den vorliegenden Artikel kann man daher als eine Ergänzung lesen oder einfach als eine Präsentation von Beispielen offener Kompositionen vornehmlich aus der Zeit um 1970. Es findet sich bei Keller eine Fülle von Strukturen, Notationsweisen und Zusammensetzungen, wie ich im Folgenden auszuführen versuche. Es werden im folgenden nur die Spielpläne wiedergegeben und einiges mehr referiert – die vollständigen Versionen mit sämtlichen Erklärungen kann man bei IIMA im Internet lesen: <http://intuitivemusic.dk/iima/mk.htm>

Unterstütze einen Mitspieler

Spiele alle Mitspieler an die Wand

Lasse Dich nicht stören

Höre nicht auf Deine Mitspieler

Kontrastiere alle Mitspieler

KRAEFTIG

Begleite einen Mitspieler

Parodiere einen Mitspieler

Verharre wo Du bist

STAMMELN

Imitiere einen Mitspieler

Spiele einen Dialog mit einem Mitspieler

Ergreife die Initiative

Begleite alle Mitspieler

Schliesse Dich einem Mitspieler an

Spiele gegen alle Mitspieler

Kontrastiere einen Mitspieler

Schliesse Dich der Mehrheit an

GEHETZT, ABER LEISE

Pendle zwischen Kontrasten, ohne zu vermitteln

Schliesse Dich der Mehrheit an

Brich aus der Gruppe aus

Ordne Dich der Gruppe unter

Vermittle zwischen Kontrasten

IRONISCH

Spiele gegen einen Mitspieler

© Max E. Keller

Psychogramm

Der Ausführende soll während dem Spielen frei zwischen den 22 beschriebenen Verhaltensweisen wechseln. Die 4 grossgeschriebenen Wörter geben Ausgangspunkte an, die z. B. nützlich für den Anfang sein können. Grossformal haben wir es hier also mit einem aleatorischen, kaleidoskopischen Verlauf zu tun. **(10)** Es gibt eine endliche Zahl von Elementen, die von allen benutzt werden, unabhängig voneinander und in unvorhersehbarer Reihenfolge. Doch ist eine oft vorkommende Wiederkehr von Elementen wahrscheinlich.

Viele Instruktionen beschreiben musikalisches Verhalten, geben dabei nichts konkret Klingendes an, sondern beschreiben Relationen. Sie sind oft anderen Musikern entgegengesetzt, viele beschreiben aber auch das Unterordnen. Einige wenige befinden sich in einem quasi neutralen Mittelbereich, so besonders «Vermittle zwischen Kontrasten».

Der ästhetische Fokus richtet sich auf Konflikte und Kontraste, deren Formen in der Musik systematisch zugelassen und erforscht werden. Das Element «Pendle zwischen Kontrasten, ohne zu vermitteln» kann emblematisch dafür stehen. Die herkömmliche Praxis von Melodie und

Begleitung wird nicht abgeschafft, aber sie bekommt die Möglichkeit des Kontrastierens zur Seite gestellt. Das kann man als eine Wiederentdeckung von Polyfonie bezeichnen. Sie wurde ja historisch vom harmonischen Denken in Akkorden, Melodie und Bass verdrängt. Ein Begriff wie «Imitation» deutet doch auf Formen menschlicher Kommunikation hin. Emotionalität kommt hier auch unvermeidlich ins Spiel, vergleiche auch den Titel des Stückes. Aber nicht um das einsame, expressionistische Individuum geht es hier: Affekt wird umgedeutet ins Soziale.

Die 22 Elemente lassen sich in ein Kontinuum oder, vielmehr, in mehrere einordnen, je nach Interpretation. Das könnte ein Kontinuum sein zwischen Selbstbehauptung und Unterordnung, zwischen –Gegensatz und Angleichung oder auch anderem. Das Denken in Kontinua war historisch eine Entdeckung der Serialisten. Wie Melodien Skalentöne umstellten, so konnte man dieses Prinzip auch in anderen Dimensionen verwenden. Das gilt zum Beispiel in *Gesang der Jünglinge* von Stockhausen für den Klang, der sich auf einer vorgestellten Linie, einem Kontinuum, zwischen elektronischen Klängen und Knabenstimmen scheinbar ganz zwanglos und «frei» bewegt. Die Methode dient so der Differenzierung und Integration des Materials.

Eine weitere Instruktion in den Erklärungen zu *Psychogramm*, die auch zur Differenzierung beiträgt, schreibt vor, dass die Spieler kontinuierliche Übergänge oder auch Sprünge zwischen den Elementen machen dürfen.

Stück für Improvisatoren

- A Beginne zu spielen
wann Du willst
Spiele
was Du willst
so laut Du willst
so leise Du willst
so lange Du willst.
- B Spiele einen möglichst langen, leisen, ruhenden Klang,
dessen Inneres sich ständig wandelt.
- C Spiele möglichst wenige Töne
möglichst leise.
- D Suche mit Deinen Mitspielern
einen gemeinsamen, leisen, klaren Ton.
- E Weiche dann von diesem Ton wiederholt ab um immer
wieder zu ihm zurückzukehren, indem Du immer lauter spielst.
- F Spiele so laut Du kannst,
kehre nicht mehr zum gemeinsamen Ton zurück.
- G Wenn Du nicht mehr lauter spielen kannst,
spiele nach und nach leiser
spiele nach und nach immer weniger Töne.
- H Spiele, ohne auf Deine Mitspieler zu hören, folgende Reihe
etwa zweimal durch: c, fis, h, b, g, f, a, es, e, cis, d.
- J Versuche die Reihe gemeinsam mit einem Mitspieler unisono
zu spielen.
- K Konzentriere Dich wieder auf alle Deine Mitspieler, und
versuche die Reihe unisono mit allen Mitspielern zu spielen.
- L Spiele entweder a) Punkte, laut
b) lange, hohe, langsame Linien
c) kurze, rasche, tiefe Figuren
- M Gehe von a) zu lauten, kurzen Figuren mit möglichst grossem
Umfang und langen Pausen zwischen den einzelnen
Figuren über.
von b) und c) zu leisen, möglichst extremen Geräuschen
über.
- N Spiele weiter bis das Stück zu Ende ist.

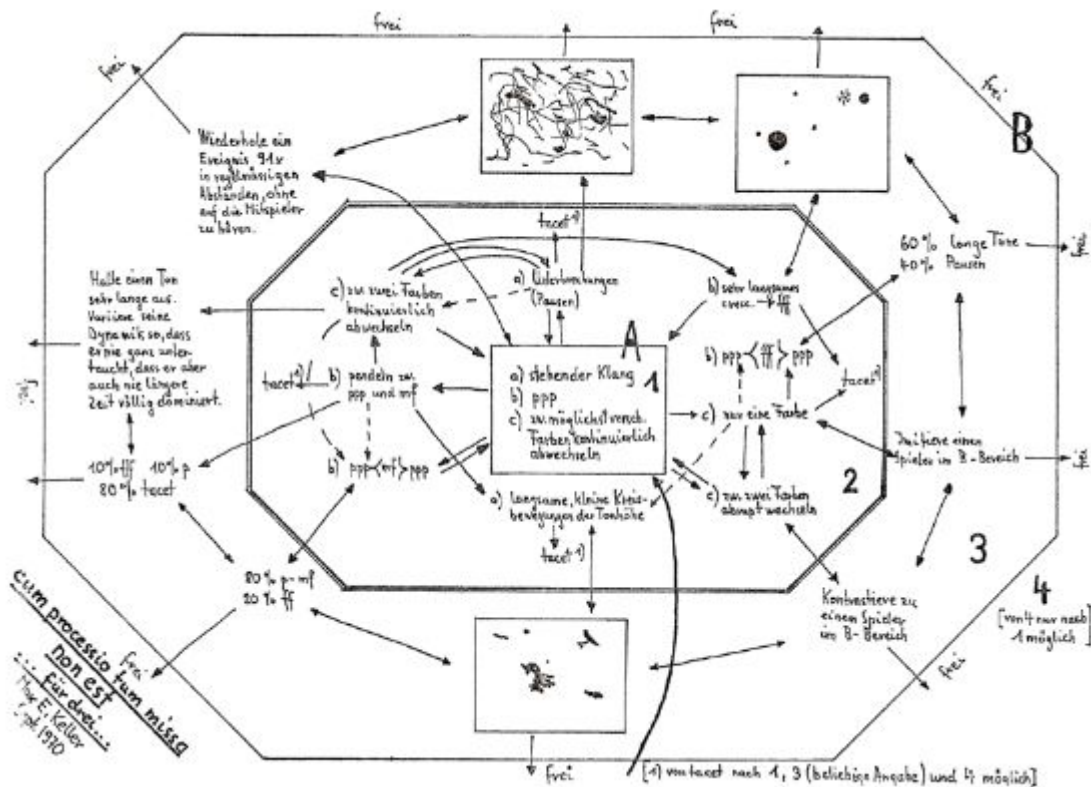
Max E. Keller
Dez. 69 / Juli 70

© Max E. Keller

Stück für Improvisatoren

Die Grossform hier ist nicht aleatorisch, sondern sequenziell und bogenartig. Nach dem freien Spiel werden zuerst weitere Sektionen mit unterschiedlichem Material definiert, insgesamt 13. Dabei erreicht der Prozess ein Maximum an detaillierter Bindung in K und endet danach in N wieder im «freien» Spiel.

Der Prozess beruht auf Heterofonie: Das heisst hier, dass alle denselben Ablauf spielen, jedoch jeder in seiner eigenen Ausformung und in seinem eigenen Tempo, so dass die Übergänge fliegend werden. Strategisch ist es, dass die Sektionen klar unterschiedlich sind. Nur durch hörbares Feedback unter den Musikern wird die Koordination möglich.

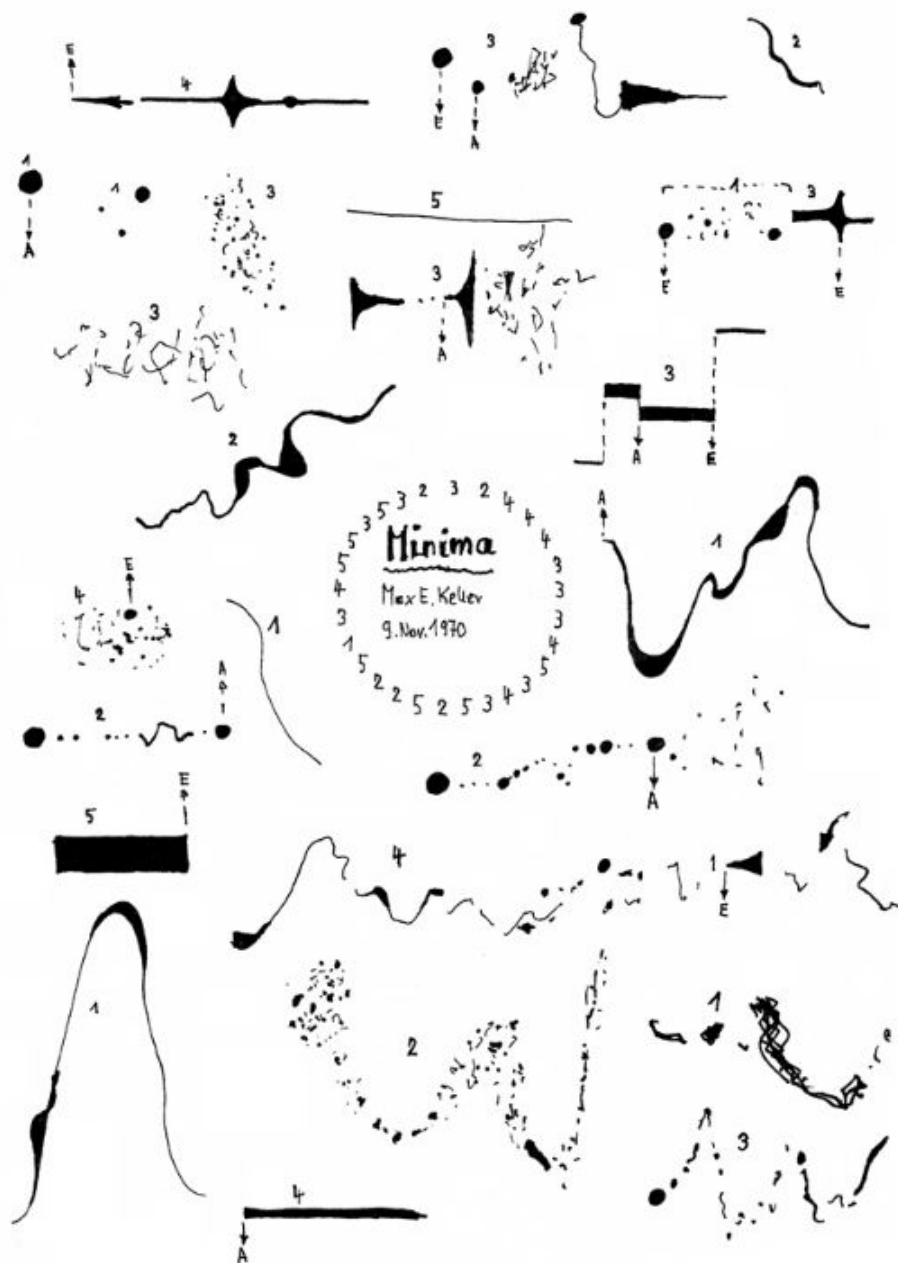


© Max E. Keller

cum processio tum missa non est...

Die Grossform entwickelt sich fort aus einer anfänglich als relativ einheitlich erkennbaren Mischung, «thematische Struktur» genannt (die innerste Zone mit a), b) und c)). Die Entwicklung unterliegt zuerst Regeln, die eine Einheit im Übergang von der einen zur jeweils nächsten Zone gewährleisten, daher werden in Zone 2 und 3 neue Regeln eingeführt. Nur das letzte Stadium, Zone 4, ist ganz ad libitum. Der Prozess wird zunehmend differenziert oder auch labyrinthisch. Eine bogenartige oder zyklisch-formelhafte Rückkehr zu früher gespieltem Material ist auch möglich, gewissen Regeln und den Pfeilen folgend.

Heterofonie ist hier wieder ein strukturell tragendes Prinzip (= alle bewegen sich in ähnlicher Weise mit Variationen). Sie wird aber auch überlagert vom Labyrinthischen, das aus dem Gebrauch unterschiedlicher, aleatorischer Elemente resultiert (= alle können einander in den späteren Stadien kontrastieren). Immerhin sind die aleatorischen Elemente innerhalb ihrer drei Kategorien in den zwei ersten Zonen einander deutlich ähnlich, so dass vorab eher eine Variation des schon Dagewesenen als völliger Kontrast erzeugt wird.



© Max E. Keller

Minima

Wie in *Psychogramm* wechseln die Spieler hier individuell zwischen Elementen, die in diesem Stück aber frei grafisch notiert sind. Doch zeigen die Nummern über den Elementen die Dauer an: 1 = möglichst kurz, 5 = möglichst lang. Der Kontinuums-Gedanke ist auch hier am Werk und verhindert, dass die Elemente eine standardisierte Länge bekommen. Für eine ähnliche Variation der Pausenlängen ist auch gesorgt: Nach jedem Element macht der Spieler eine Pause, deren Länge dem Kreis entnommen wird. Die Nummern darin werden auf der gleichen Weise wie zuvor gedeutet. «A» und «E» zielt auf Zusammenfälle mit Anfang oder Ende von Elementen anderer Spieler, sofern «einigermassen zwanglos» möglich. Ausserdem gilt generell: «Das klangliche Ergebnis soll eine sehr dünne, durchsichtige Musik sein».

Minima ist relativ einheitlich im Klang und kontrastiert dadurch die anderen Stücke. Aber Variation in der polyphonen Dichte ist strategisch sehr wichtig. Der Komponist sichert sich durch die

systematisch variierte Festlegung der Längen von Elementen und Pausen, dass nicht alle zur gleichen Zeit spielen und dass Pausen so oft und so variiert vorkommen, dass die Zahl der aktiv Spielenden ständig variiert. Dabei kann man auch damit rechnen, dass selbst bei derselben Dichte verschiedene Konstellationen von Spielern auftreten, was auch zur Variation beiträgt.

Zusammenfassende und perspektivierende Bemerkungen

Kompositorische Analyse und Ausarbeitung

Diese kleine Auswahl von vier Stücken umfasst Extreme von klanglich vehementen Interaktionen in *Psychogramm* bis hin zu den dünnen, durchsichtigen Klängen aus dem Reduktionismus von *Minima*. Dagegen sind *Stück für Improvisatoren* sowie *cum processio* ... eher eklektisch im Material. Menschliche Interaktionsformen, Wechsel von Stadien, die von allen Spielern «karawanenartig» durchwandert werden, labyrinthischer Prozess und sensitive Variation in der polyfonen Dichte sind ausgewählte kompositorische Aspekte. Die Stücke sind nicht auskomponiert im Sinne von Detailliertheit auf der Mikroebene – wohl aber in dem Sinne, dass sie auf Ideen beruhen, die kompositorisch ausgewertet und dann systematisch ausgearbeitet wurden. Die 22 Interaktions-Elemente in *Psychogramm* und die 27 grafische Elemente in *Minima* sind immerhin Beispiele einer Detailliertheit, die weitgehend genügt, um eine Fülle von Möglichkeiten deutlich zu suggerieren.

Notation und wie sie die Form mitdefiniert

Text spielt eine grosse Rolle in der Notation dieser Auswahl. Mit verbalen Mitteln kann man bestimmte Klänge bezeichnen, auch solche, die jenseits der zwölf Töne liegen, z. B.: «Zw. zwei Farben kontinuierlich abwechseln.» Man kann aber auch Relationen beschreiben zwischen Klängen oder zwischen Musikern, wie dies so prominent der Fall in *Psychogramm* war. Anders als mit Wörtern hätte man sie doch kaum definieren können. Und mit Noten wären zwar Nachahmungen von Affekten und Reaktionen möglich – aber um den Preis der Lebendigkeit.

Freie Grafik ist auch in zwei Stücken von Bedeutung (*Minima* und *cum processio*). Freie Grafik verstehe ich hier im Unterschied zu formalisierten Zeichensystemen. Man denke etwa an die Plus-Minus-Notation von Stockhausen, was das Formalisierte betrifft. **(11)** Doch ist es hier auch relevant zu bemerken, dass schon das Layout ein wichtiges Mittel zur Formalisierung ist. Die einfache, lineare Sequenz in *Stück für* ... wird den gleichberechtigten, aleatorischen Elementen in *Psychogramm* und *Minima* und zugleich der konzentrischen Struktur in *cum processio* gegenübergestellt.

Detaillierte oder konzise Vorlage

Weil diese vier Stücke eine weitere Entfaltung durch improvisatorische Mitwirkung seitens der Musiker voraussetzen, sind sie kurz und konzis, leicht zu lesen und zu überblicken – egal, ob sie nun «Konzepte» oder «offene Kompositionen» heissen sollen. **(12)** Wenn eine in allen Details ausgearbeitete Version nicht mehr gefordert wird, dann kann das Werk, wie der französische Komponist Jean-Yves Bosseur formuliert, zu «einem starken Organismus, mit seinen vollen Potenzialen» werden. **(13)** Eine in allen Details ausgearbeitete Version würde nach diesem Gedankengang «weniger» bieten, weniger Diversität der möglichen Versionen. **(14)** Der österreichische Komponist Christoph Herndler (2011) ist hiermit ganz auf einer Linie: Wenn es um die schriftliche Form geht, ist es sein Ziel, «die Musik nicht nur festzuhalten, sondern auch mitzuteilen».

Materialbegriff und Aufführungspraxis historisch

Die Aufführungspraxis wandelt sich historisch auch in unserer Zeit. **(15)** Aus der Perspektive der

grossen Linien gesehen, kann das nicht losgelöst vom Materialbegriff in der Neuen Musik betrachtet werden. Mit einer Bezeichnung, die von Levaillant (1996) stammt, gehen wir grundlegend vom «rohen Klangmaterial» aus (Le fait sonore brüt), sowohl im frühen Serialismus als auch in freier Improvisation. Nicht nur die klanglichen Begrenzungen der Notenschrift, auch das Wünschenswerte darin, die Entitäten, womit man komponiert, in allen Hinsichten frei definieren zu dürfen, fordern dazu auf, nach Lösungen jenseits der Kompromisse des traditionellen Notenschreibens zu suchen. Und schon gar nicht zu sprechen von gewissen interessanten menschlichen Erfahrungen. (16) Allmählich verblasst die Autorität alter Theoretiker wie Dahlhaus und Adorno, für die ein Delegieren seitens des Komponisten nichts anderes als ein Mangel an Verantwortung bedeutete. Kopp (2010) berührt die historische Dimension, indem er noch gegen die beiden genannten Autoren argumentiert. Jahn (2006) ist hingegen für die traditionelle Schrift. Er führt eine eigenständige These aus, indem er gegen zu grosse «Freiräume» in Kompositionen auf psychologischer Grundlage argumentiert. Dabei illustriert er seine Ansicht mittels der Metapher einer Leitplanke an der Autobahn – die Leitplanke repräsentiert, was notiert ist, die Musik selber ist alles, was nicht notiert ist. Wieso nun das sehr geregelte Fahren auf der Autobahn ein so hohes Ideal für das ästhetische Streben werden kann, habe ich nie ganz verstanden, doch jedem das Seine!

Die Bedeutung von Interaktion und die Folgen für die Formbegriffe

Psychogramm zeigt eine originelle Verwendung von Interaktion als kompositorisches Material. Das Stück ist ein frühes Beispiel für eine systematische Ausarbeitung differenzierter interaktiver Rollen – interessanterweise noch vor der Publikation des Artikels von Vinko Globokar über *Das Reagieren* (17), der ganz ähnliche Rollen beschreibt. Siehe hierzu auch noch den Artikel von Keller selbst (1973) über die Bedeutung sozialer Prozesse und Erlebnisse von Gemeinschaft, auch seitens der Hörer.

Generell ist, wie oben bei der Besprechung dieses Stücks angedeutet wurde, Polyfonie, und zwar eine direktere, wiederentdeckte, bei improvisatorischer Aufführungspraxis von Relevanz. Es leuchtet ein, dass das strikt Homofone abhängig von einer äusseren Koordinierung ist. Heterofonische Techniken liegen auf der Hand – in *Stück für Improvisatoren* erzeugt dieses Prinzip wegen der karawanenartigen Anlage sowohl vertikale wie horizontale Diversität bei den Übergängen zu neuen Sektionen und ebenso Stellen, die von Konsens geprägt sind. Der Komponist kann lineare Verläufe in gröberem oder feinerem Umriss festlegen, doch weil der interaktive Prozess leicht zu unvorhergesehenen Entwicklungen tendiert, kann Aleatorik einen neuen Stellenwert bekommen, und zwar für die Form. Sie sorgt in *Psychogramm* und *Minima* dafür, dass der Musiker ständig freie Wahlmöglichkeiten hat. Hier sind wir weit entfernt von den feingeschnittenen, herumwirbelnden Strukturen bei Penderecki und anderen polnischen Komponisten, die sich ja auf einer Detailebene abspielen. Es gibt noch viel zu erforschen, wie Musiker durch ihre Wahl im Spiel den Formverlauf beeinflussen oder bestimmen können.

Schlussfolgerung

Die vier Stücke von Keller machen Gebrauch von einer beträchtlichen Reihe kompositorischer Methoden und Griffe: eingehende Analysen des Materials, Aleatorik auf Form bezogen, Polyfonie, Heterofonie, sequenzielle Form, Labyrinthform, Relationen als musikalisches Material, nichtetablierte Notationsformen. Sie tragen dazu bei, herkömmliche Komposition mit einer noch relativ neuen Form von Aufführungspraxis zu verbinden. Interaktion beeinflusst die Form der Zusammenarbeit. Es werden konzise Notationen verwendet, welche die Idee des Komponisten unmittelbar mitteilen und somit ein Minimum an analytischer Entzifferung braucht – sowohl für Musiker als für interessierte Hörer.

Appendix: Spätere offene Werke Kellers

Musik wird innerhalb verschiedener Traditionen unterschiedlich hervorgebracht. Die weitaus am

meisten gespielte klassische Musik wird heutzutage aufgeführt, ohne dass improvisatorische Fähigkeiten dazu nötig wären. Doch sie verlangt weitgetriebene technische Fertigkeit und eine effektive Produktionsweise. Blattlesen ist dabei wichtig, so dass die Probezeit auf ein Minimum gekürzt werden kann. Viele Komponisten ziehen die Konsequenz, auch für Neue Musik eine hauptsächlich traditionelle Schrift zu verwenden, um sich den Zugang zum Publikum nicht zu versperren. Für Keller waren darüber hinaus auch Texte und Botschaften mit politischen Inhalten wichtig. (18)

In der Pädagogik geht es weniger um effektive Kulturproduktion als darum, sich in Inhalte zu vertiefen und sie kennenzulernen. Das können wir eine andere Methode nennen und sie als «workshopähnlich» bezeichnen. Die Musiker entdecken oder entwickeln gar allmählich das Feld und bestimmen das Resultat mit. In *5 Improvisationsmodelle für Jugendliche* (1995) (19) und im gleichnamigen *5 Improvisationsmodelle für Jugendliche* (2008) treten Strukturen auf, die den frühen Kompositionen ähnlich, jedoch einfacher sind. Es gibt auch herkömmliche, lineare und einfache Partituren. Es folgt nun indessen ein Beispiel, *Zündschnur* aus der späteren Sammlung, das heterofone und formelhafte Strukturen exemplifiziert. Diesmal ist die Notation ausschliesslich verbal:

Zündschnur
Improvisationskonzept für Kinder und Jugendliche (2008)
Besetzung und Dauer ad libitum

Jeder Spielende spielt für sich ohne direkte Koordination mit den Mitspielenden. Zündschnur bedeutet: ein langsames, langes, leises, durchlaufendes Klangband mündet in einen Knall.
Jeder Spielende bekommt die gleiche, definierte Anzahl Zündschnüre, die er in frei gewählter Länge und mit frei gewählten Pausen anzündet.

Eine Alternative ist es, dass die Zündschnüre nicht nur individuell, sondern auch zu zweit oder zu dritt gezündet werden.

Eine Weiterentwicklung ist: Der Prozess entwickelt sich, und zwar so, dass individuell begonnen wird, dann werden die Zündschnüre zu zweit, dann zu dritt, dann zu viert usw. gespielt werden, bis es zu einem Tutti kommt, womit das Stück zu Ende ist.

© Max E. Keller

Die workshopähnliche Methode ist unter Ensembles verbreitet, welche die Freiheit haben, sich ihre eigene Arbeit selbst zurechtzulegen. Die oben analysierten frühen Stücken entstanden denn auch im Umfeld der von Keller gegründeten Gruppe für Musik. Damals arbeitete er auch improvisatorisch mit Gerhard Stäbler und Wah Schulz.

Von 2003 stammen einige Improvisationskonzepte, geschrieben für eine Gruppe mit Stefan Wyler (trp), Alfred Zimmerlin (vcl) und Dani Schaffner (perc). Keller selbst spielte auf Klavier und Synthesizer. Elektronische Klangumwandlung konnte bei allen eingesetzt werden. Die Kompositionen gehören in eine «Grauzone». Sie sind nur für die betreffenden Musiker formuliert und haben die vollständigen Erklärungen nicht, die für die oben analysierten Stücke charakteristisch waren. Sie können aber Beispiele dafür sein, wie man unter sich Kompositionen schnell realisieren kann, mit Stichwörtern und wenig Aufwand. Ausser Spielanweisungen sind in diesen Konzepten eine Menge technische Angaben zur Einstellung der Apparatur. Diese zu verallgemeinern wäre sicher eine besondere Aufgabe gewesen, eine andere, vielleicht etwas weniger schwierige wäre es, von den spezifischen Instrumenten zu abstrahieren. Könnte z. B. «Cello» durch einen anderen

Streicher ersetzt werden oder durch irgendein anderes Instrument? In ihrem spezifischen Kontext müssen solche Fragen indessen gar nicht beantwortet werden.

Aus *Im Metall* hier eine Spielregel, die auf der Interaktion der Musiker beruht und Erfahrungen der Neunzigerjahre mit «dirigierter Improvisation» integriert:

Spielregel

Folge von Solo – Quartett – Solo usw. Verwendung der Effekte ad lib (auch ohne Effekt)

Beginn mit Solo. Von den drei übrigen kann jeder ein Zeichen geben, damit die anderen einsetzen: a) sukzessive (Hand zeigt auf den Beginnenden) b) alle drei miteinander (Hand gibt allgemeinen Einsatz.) Die Struktur des Quartettes wird mit Anzahl Finger angezeigt:

I = Repetitionsteppich II = ins Solo einstimmend III = Forte-Kontrast zu Solo IV = schnelles Liniengeflecht

Übergang zu neuem Solo wird von neuem Solisten dirigiert, immer als Schnitt.

© Max E. Keller

Im Metall (Auszug)

Aus *Ohn End* ein Partiturausschnitt – für Aussenseiter würden die Stichwörter wohl ziemlich abstrakt erscheinen. Denkbare auch, dass «free» ein gewisses Einverständnis unter den Musikern einschliesst, besonders wenn die Stücke zuvor erprobt waren. Zumindest ist zu vermuten, dass sie mit den Spielweisen der anderen etwas vertraut waren.

Trp	sparsame staccati-----löschen	schnell-----
Cello	free-----	
Klav	sparsam, Ped-----löschen	tief----- löschen
Slz	Mik off	

Trp	----- löschen	
Cello	free-----	
Klav	Akkorde-----	
Slz	free-----	Mik on einzelne-----

Trp	free-----...	<i>führt am Ende zu sehr dichten Überlagerungen, Climax. Die Instrumente schweigen, Elektronik spielt. Sehr langsames Ausfaden: Trp mit Lautstärke. Klav, indem Damp Hi und Low auf -3 gestellt werden (L und R)</i>
Cello	free-----...	
Klav	löschen free-----...	
Slz	free ...	

© Max E. Keller

Ohn End (Auszug)

Improvisation und experimentelle Aufführungspraxis tauchen auf in einem Werk mit politisch orientierten Texten aus letzter Zeit, nämlich *Mobile für 1–5 Instrumente ad libitum* von 2013.

Floskel-Feld: kurze, schnelle Tongruppen von 2-6 Tönen, vorwiegend legato, im ganzen Ambitus verstreut. Jede Floskel in nur einer Dynamik, aber von ppp bis fff; Farbskala ebenfalls ausschöpfen, aber jede Floskel in nur einer Tonfarbe.

2

© Max E. Keller
Mobile (Auszug)

Die Elemente in den Kästen können frei kombiniert werden. Doch das «Floskel-Feld» soll zum Beginn stehen und mindestens zweimal im Laufe des Stückes aufgegriffen werden. Texte können verschiedenartig vorgeführt werden gemäss Anweisungen. Zusammen mit den instrumentalen Elementen haben wir also hier wahrhaftig eine Collage: Sätze können sich chaotisch übereinander lagern. In ihnen geht es um ernste Probleme, die keineswegs zueinander in Beziehung stehen, sondern schroff einander gegenübergestellt werden. Ebenso schroff steht das hochdifferenzierte

Spielen den prominenten «Floskeln» gegenüber. Das Stück kommt aber dem Blattlesen entgegen dadurch, dass Tonhöhen und Rhythmen detailliert auskomponiert sind. Dabei bedeutet [G], dass der Ton geräuschhaft sein kann. Wiederum diplomatisch für die klassisch ausgebildeten Musiker kann dies aber ausgelassen werden.

Kellers offene Kompositionen seit 1970/71 bauen auf Entdeckungen, die eingehend in frühen Stücken untersucht wurden: erweitertes Material, anschauliche Notation, Interaktion als wesentliche Dimension, schaffende Zusammenarbeit. Sichtbar werden aber auch originelle pädagogische Arbeiten sowie eine informelle kompositorische Arbeitsweise. Und ein Beispiel für einen Brückenschlag zwischen den sonst getrennten Arbeitsmethoden von Blattlesen oder Workshop.

...

1

Zu Konsequenzen ausserhalb des Konzertlebens sei hier nur kurz angedeutet, dass die Musikpädagogik neu gestaltet wurde und dass die neuere Musiktherapie als Fachdisziplin ins Leben gerufen wurde.

2

Siehe Bergstrøm-Nielsen (2002ff), Sonderkategorien über Wolff und Zorn G2.5 und G2.3 (sowohl alte als neue Abteilung), auch Gronemeyer et al (1998). Vitkova (2005) attestiert, dass Wolff nicht nur in den Sechzigerjahren so komponierte, sondern auch später, z. B. in *For John* (2007).

3

Polaschegg (2007) und (2013) enthalten ausführliche Signalelemente davon.

4

Reimann (2013)

5

Sauer (2009)

6

Zündsatz dieser Explosion schien der Artikel Meyer (2010) zu sein. Die Diskussion setzte sich fort in *Dissonance* (2010) und Kunkel (2010) mit mehr als 35 Teilnehmern. Nachher wurde Nanz (2011) veröffentlicht. - Schon Meyer (2007) berichtete vorher von regen Diskussionen über Improvisationsfragen.

7

In Luzern kann man einen Bachelor of Arts in Music mit Schwerpunkt Improvisation erwerben. Mäder et al (2013) enthält eine Dokumentation und didaktisch-inhaltliche Reflexionen. Jeremy Cox, Leiter der Association Européenne des Conservatoires schätzte ein, dass 90% der zirka 200 Mitglieder Improvisationsunterricht eingeführt haben. Siehe Cox (2012). Andere wichtige Orte, wo freie Improvisation gelehrt wird, sind beispielsweise Gent, Belgien; Den Haag, Holland; Oslo, Norwegen.

8

Siehe die Diskussion bei Mäder et al (2013) p.38f.

9

Amzoll (2015)

10

Aleatorisch, nach latein *alea*=Würfel, bedeutet zufallsbezogen, doch innerhalb eines definierten Rahmens.

11

Siehe Müller (1997)

12

Eine Diskussion dieser Begriffe findet sich am Ende des Artikels Bergstrøm-Nielsen (2002).

13

Bosseur (1997), Übersetzung des Verfassers

14

Als Komponist kann ich darüber hinaus persönlich bestätigen, dass es ein grosses Vergnügen sein kann, ganz unterschiedliche Versionen desselben Werkes zu hören zu bekommen. Die Interpretationsweisen können sich sogar über die Jahrzehnte wandeln.

15

Müller (1994) vertritt die These, dass für die Analyse indeterminierter Musik (das umfasst nach seiner Auffassung auch Stockhausens *Prozession*) die alleinige Betrachtung von Methode seitens des Komponisten und von Rezeption nicht ausreicht. Wenn der Komponist die gestalterische Arbeit mit einem Interpreten teilt, dann muss die Aufführungspraxis als solche untersucht werden. Kopp (2010) führt einen ähnlichen Gedankengang aus.

16

Ochs (2000) deutet auf die Vorteile der kreativen Zusammenarbeit hin: «... the decision to use (structured) improvisation ... to create the possibility of even more ... than the composer imagined possible ... Or, at the very least, to allow for the possibility of different or fresh realizations ... with each performance» (p.326).

17

Globokar (1970)

18

Siehe Amzoll (2015) für eine allgemeinere Orientierung über Kellers Schaffen

19

Eine Auswahl davon ist im Nimczik/Rüdiger (1997) publiziert.

LITERATURHINWEISE

Amzoll, Stefan (2015):

Farbenfahrten. Der Schweizer Komponist und Improvisator Max E. Keller. MusikTexte 147, November.

Bergstrøm-Nielsen (2002):

Offene Komposition und andere Künste. ringgespräch über gruppenimprovisation, Juni. Online: www.intuitivemusic.dk/iima/ - siehe Bergstroem-Nielsen.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (2002ff):

Experimental improvisation practise and notation.

An annotated bibliography. With addenda. Online: www.intuitivemusic.dk/iima/ - siehe Bergstroem-Nielsen.

Bosseur, Jean-Yves (1997):

Le Temps de le Prendre. Paris (Editions Kimé).

Cox, Jeremy (2012):

Mündliche Kommunikation anlässlich des Vortrags *QUO IMUS?: a «premeditated improvisation» on ideas stimulated by the Symposium and their implications for European music academies.* Symposium *Quo vadis, Teufelsgeiger?*, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 28.Januar 2012.

Dissonance (2010):

Repliken auf Thomas Meyers Artikel "Ist die freie Improvisation am Ende? (dissonance 111) Online: <http://www.dissonance.ch/de/rubriken/6/95>

Globokar, Vinko (1970):

«Réagir», *musique en jeu* 1, 1970. Deutsche Version in *Melos* 1971,2 (ohne Musikbeispiele).

Online: <http://www.intuitivemusic.dk/iima/> - siehe Globokar.

Gronemeyer, Gisela; Oehlschlägel, Reinhard (1998):

Christian Wolff. Cues. Writings and Conversations / Hinweise. Schriften und Gespräche, in: Edition *MusikTexte* 005.

Herndler, Christoph (2011):

Wegmarken beim notieren unvorhersehbarer Ereignisse, in: «31» – *Das Magazin des Instituts für Theorie*, Nr. 16/17, S. 126 ff. ISSN 1660-2609 (Schweiz).

- Jahn, Hans-Peter (2006):
Zur Qualität des Gedächtnisverlusts. Fesseln der Notation, MusikTexte 109, Mai.
- Keller, Max E (1973):
Improvisation und Engagement, Melos 4.
- Kopp, Jan (2010):
Vom Handlungssinn der Schrift. Die Erfahrung des Musikers als Gegenstand von Komposition. MusikTexte 125, Mai, S. 32-43.
- Kunkel, Michael (ed.) et al (2010):
Diskussion.... Dissonance, Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation 111, Dezember, S. 64-77.
 Online: <http://www.dissonance.ch/de/hauptartikel/82>
- Levaillant, Denis (1996):
L'Improvisation Musicale. (Biarritz, Editions Jean-Claude Lattès 1981). Teil einer Serie: *Musiques et Musiciens*.
 New edition: Arles 1996
- Meyer, Thomas (2010):
Ist die freie Improvisation am Ende? Dissonance, Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation 111, September, p.4-9. Online: http://www.dissonance.ch/upload/pdf/diss111.hb_04_09.pdf
- Mäder, Urban; Baumann, Christoph; Meyer, Thomas (2013):
Freie Improvisation – Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung. Serie: *Forschungsbericht der Hochschule Luzern – Musik* 5. Elektronisches Dokument. Online: https://zenodo.org/record/31339/files/2013_5_Maeder-Baumann-Meyer.pdf
- Müller, Hermann-Christoph (1994):
Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik. Aufführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation. Regensburg (Gustav Bosse Verlag). *Kölner Beiträge zur Musikforschung* (Niemöller, Klaus Wolfgang ed.) Band 179.
- Müller, Hermann-Christoph (1997):
plus minus gleich. Karlheinz Stockhausens «Prozession», MusikTexte 67/68, Januar.
- Nanz, Dieter A. (Hrsg.) (2011):
Aspekte der freien Improvisation in der Musik. Hofheim (Wolke Verlag). Webseite mit Bonusmaterial: www.getreidesilo.net
- Nanz, Dieter A. (2007):
Improvisieren und Forschen. Gedanken am Rande der Basler Improvisationsmatineen. MusikTexte 114, August, S.83-84.
- Neuner, Florian (2013):
Auf der Spitze des Eisbergs. Die Berliner Komponistin und Verlegerin Juliane Klein. MusikTexte 139, p.5-13, November.
- Nimczik, Ortwin/Rüdiger, Wolfgang (1997):
Einstimmige vielstimmigkeit. Drei Improvisationsmodelle von Max E. Keller (1995), Musik und Bildung 1, Januar/Februar.
- Nonnenmann, Rainer (2010):
Wider den Utopieverlust. Mathias Spahlingers «doppelt bejaht» beschreitet neue Bahnen. MusikTexte 124, Februar.
- Vitková, Lucie (2015):
Learning to Change with the Music of Christian Wolff, in: Rothenberg, David (ed.): *vs. Interpretation. An Anthology on Improvisation*, Vol.1. Prague (Agosto Foundation), p.51-62.
- Ochs, Larry (2000):
Devices and Strategies for structured improvisation, in: Zorn, John (ed.): *Musicians on music*. New York (Granary Books/Hips Road). P. 325-335.
- Polaschegg, Nina (2007):
Verflechtungen. Zur Neubestimmung des Verhältnisses von Komposition und Improvisation, MusikTexte 114, August.
- Polaschegg, Nina (2013):

Gegenseitiges Befruchten und Durchdringen. Zum Spannungsfeld von Komposition und Improvisation.
MusikTexte 139, November 2013.

Reimann, Christoph (2013):

Kollektives Individuum. Das Berliner Splitter Orchester. *MusikTexte*, August, 29-35.

Sauer, Theresa (2009):

Notations 21, New York (Mark Batty Publishers). Siehe auch dazu: <https://notations21.wordpress.com/theresa-sauer>

INTERNATIONAL IMPROVISED MUSIC ARCHIVE - JEROME KOHL (USA, b.1946)

Jerome Kohl, music theorist, musicologist, editor, and translator. He has published frequently on Stravinsky and Stockhausen, is editor/chief translator of the English Edition of Stockhausen's *Texte zur Musik* [to be published soon, 2006] and was from 1985 until 2001 Managing Editor of *Perspectives of New Music*.

[Article: Serial Determinism and "Intuitive Music".](#)

A previous version of this article was first printed in *in theory only. journal of the michigan music theory society*, 1978. This new version is from the concluding chapter of the author's Ph.D. diss, pp. 227–52, *Serial and Non-Serial Techniques in the Music of Karlheinz Stockhausen from 1962–1968* (Seattle: University of Washington, 1981).

CHAPTER V¹

AUS DEN SIEBEN TAGEN

The fifteen “text-compositions of intuitive music” which are collected under the title *Aus den sieben Tagen* were composed in May of 1968, under circumstances which will be described later. The published score atypically carries no dedication.² Although these compositions, together with the second collection (comprising seventeen texts),³ would appear at first glance to be very unpromising as objects of scrutiny for a serial analysis, it has already been pointed out in Chapter I (pp. 5–6, above) that Stockhausen vehemently asserted in 1971, a year after the completion of *Für kommende Zeiten*, that his recent compositions continued to use “the serialization of music parameters,” and that this would seem to apply necessarily to the Intuitive compositions.

Stockhausen’s pronouncements on these compositions are somewhat ambivalent. On the one hand (particularly in interviews and in program notes) he has stressed the “spiritual harmonization of the musicians” which is to arise from the texts in the performance of intuitive music;⁴ but on the other, he has from time to time protested an overly “mystical” interpretation, insisting that the texts are descriptions of processes:

¹ {This is the concluding chapter, pp. 227–52, of Jerome Kohl, “Serial and Non-Serial Techniques in the Music of Karlheinz Stockhausen from 1962–1968,” Ph.D. diss. (Seattle: University of Washington, 1981). The earlier chapters, referred to occasionally in the text, are: I. Background (pp. 1–50); II. *Mixtur* (pp. 51–163); III. *Telemusik* (pp. 164–91); IV. *Kurzwellen* (pp. 192–226). A revised version of Chapter III, incorporating portions of Chapter I, has been published as “Serial Composition, Serial Form, and Process in Karlheinz Stockhausen’s *Telemusik*,” in *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*, ed. Thomas Licata, pp. 91–118 (Westport, Conn. and London: Greenwood Press, 2002). Only minor formatting details and corrections of typographical errors have been made in the body of the text here.} An earlier version of this chapter was published as “Serial Determinism and ‘Intuitive Music’: An Analysis of Stockhausen’s *Aus den sieben Tagen*,” *In Theory Only*, vol. 3 no. 12 (March 1978): p. 7–19.

² Nr. 26, *Aus den sieben Tagen* (Vienna: Universal Edition, 1968 and 1970) (UE 14790, 14790E and 14790F). The version with English translation, UE 14790E, is the one cited in this chapter.

³ Nr. 33, *Für kommende Zeiten* (Kürten: Stockhausen-Verlag, 1976).

⁴ *Texte* III, p. 123.

I don't want a spiritistic sitting—I want music! I mean nothing mystical, but everything quite direct, from concrete experience. What I intend is not indeterminacy, but an intuitive determinacy!⁵

In an interview from July 2, 1968 (about six weeks after the “Seven Days” of the title), he refers to *Aus den sieben Tagen* in relation to the forthcoming collective composition project, *Musik für ein Haus*:

We will try having each of them [the other composers in the project], stimulated by some examples which I have made this year, find a process through which a higher consciousness manifests itself in music. . . .

I shall give examples, and each of them will then try meditating about enlarging that consciousness that can become music. He will in this way *plan a process* which can take place among people who listen, concentrating on the inner vibrations. ⁶

Fred Ritzel makes this even more explicit: “In contrast to traditional methods of notation and also without precedent in Stockhausen’s own works there occurs an exclusively verbal formulation of the individual processes, for the most part in a few short sentences.”⁷

⁵ Fred Ritzel, “Musik für ein Haus,” *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, no. 12 (1970), p. 15. This article, which constitutes the entire volume of the *Darmstädter Beiträge*, is a detailed report on Stockhausen’s collective composition project at the 1968 Darmstadt Summer Course, and includes much invaluable exegesis by Stockhausen of the texts of *Aus den sieben Tagen*, which was the model for the course.

⁶ Interview with Peter Bockelmann, from a German radio broadcast, printed in *Texte* III, pp. 305–19. The citation is on p. 313. The emphasis is mine.

⁷ Ritzel, p. 12.

But what are these “processes”? Are they to be equated with the Process Plan pieces? Are they in any way different from the so-called “free improvisation” performances that were so much in vogue at that time? The answer to the first question goes to the very heart of the pieces, and will be discussed at length in the analysis below. It seems that indeed, these verbally formulated processes are to be equated with the symbolically notated “process plans” of such pieces as *Kurzwellen* and *Spiral*. So far as the term “improvisation” is concerned (and “free improvisation” in particular), Stockhausen would make a fine distinction between this and his “intuitive music”:

In intuitive music, I try to get away from anything that is musically established as style. In music that is improvised, there is always some basic element, a rhythm or, as has been the

case in history, a harmony on which you base the improvisation. So in the Globokar group, for example, although they intend to play ‘out of nothing,’ though nothing is written and there isn’t even any prior agreement, it is very evident that once in a while the percussion player of this group starts playing tabla rhythms that have occurred in Indian music. He once studied tabla playing with an Indian percussion player, and these stylistic elements come out automatically. So there is no pre-established style for the whole music, but certain stylistic elements come into the music which I would try to avoid, and draw completely on intuition. The same is true of Portal, the clarinet player. Whenever they get into a rage, as I say, when they are heated up, he starts playing typical free jazz melodies, configurations which he, as a free jazz player, has played for years. There are certain idioms that come from the group he plays with, and from the free jazz tradition he stems from in general. And then you are in that style. So they don’t intend style, but they haven’t eliminated this.⁸

By way of contrast, Stockhausen cites the recording of *Aufwärts* :

You’ll be amazed, when you hear the recording of *Aufwärts* , by the quality, the newness, and the lack of clichés, far beyond my personal imagination. And that’s what I call intuitive music, when a player, through a certain meditative concentration, becomes a wonderful instrument and starts resonating. Because I think the music is always there. The more open you are, the more you open yourself to this new music by throwing out all the images, all the automatic brain processes—it always wants to manifest itself.⁹

So by intuitive means, the performer is expected to construct music entirely unencumbered by formerly “known” stylistic elements. In Stockhausen’s own ensemble, this completely non-rational ideal apparently did not meet with instant understanding. But Stockhausen did not hesitate to make “rational” analogies. When, in *Aufwärts*, the performer is called upon to play “in the rhythm of the universe,”

Some of our musicians, especially the most intellectual, Kontarsky, for example, said, “I can’t do anything with that instruction. What shall I do with it, the rhythm of the universe?” I said, “Have you never had any dream experience of the rhythm of the universe, have you never been flying in between stars, have you never had a direct experience of the rotation of

⁸ From a discussion after a lecture on Intuitive music at Cambridge University in 1973, which was filmed (Allied Artists, London), and later transcribed (the original in English). Excerpts were published as part of Karlheinz Stockhausen, “Questions and Answers,” with an introduction by Jonathan Cott, *American Poetry Review*, vol. 3 no. 5 (Sept.–Oct. 1974), pp. 8–13. German translation in *Texte IV*, p. 130–44. The passage cited is on p. 9 of the former, pp. 135–36 of the latter. {A transcription of this same passage from the film, somewhat abridged and differing considerably in detail, has been published as the chapter “Intuitive Music” in Karlheinz Stockhausen, *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie* (London and New York: Marion Boyars, 1989), 112–25. Most of the cited passage is on pp. 121–22.}

⁹ Jonathan Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer* (New York: Simon and Schuster, 1973; London: Robson Books, 1974), p. 43.

the planets, let's say of our own planet, or of the other planets of our solar system? Must these rhythms necessarily be slow?" All these questions came up in discussions. And he said, "No, no, no, I have no such experience, I'm sorry." And then I said, "Well, at least you have one possibility, because you're a very visual person, you read a lot, your education is visual, and your thinking is visual. What about the constellations of the stars?" He said, "Oh, wonderful!" I said, "Well, just one more suggestion. Think of the interval constellations of Webern's music. And then combine them with the constellations of the stars. Let's say you think of Cassiopeia or the Big Dipper." And from that moment on that player became the most precise member of our group for performances of such intuitive music. Kontarsky really played the bones—transforming the visual proportions into rhythmic and pitch proportions.¹⁰

Harald Bojë, a member of Stockhausen's ensemble and a participant in the recordings of *Aus den sieben Tagen* has published an article on the interpretation of the thirteen texts which in the original conception of the piece were performable (the remaining two were more in the nature of explanatory notes, as we shall see).¹¹ These interpretative suggestions also include specific analogies (heart-beat rhythm, breathing rhythm), and even a table giving rhythm, tempo, pitch, timbre, chord-structure, melodic movement and dynamic interpretations for the "dream-rhythms" and the rhythm of the universe, and for the metamorphosis from the one to the other, called for in *Nachtmusik* (the fifth text). The most remarkable instance of this "rationalization" of intuitive music processes is the *form plan* that Stockhausen made for a series of performances, including the recording, of *Ceylon*, from *Für kommende Zeiten*.¹²

This form plan interprets the verbal instructions in great detail, dividing the piece into seven parts, each with a specified number of players (even specific players), tempo, duration and, in the last part, even dynamics. *Ceylon*, the last text of the second cycle, is already in many ways much less cryptic than any of the texts in *Aus den sieben Tagen*. For instance, it includes a rather long (two pages) and ornate "festive rhythm," specifically composed for the Kandy-drum (a Ceylonese two-headed cylindrical drum, played with the fingers and palms of both hands). Several other texts in this second cycle also are much more detailed descriptions of the intended processes, such as the sixth text, *Intervall*, for piano four-hands; and the fifteenth text, *Japan*, includes a melody of the type used in the later "melody" compositions (*Mantra*, *Musik im Bauch*, *Sirius* and *Inori*, for example).

⁹ Jonathan Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer* (New York: Simon and Schuster, 1973; London: Robson Books, 1974), p. 43.

¹⁰ Cott, pp. 41–42.

¹¹ "Aus den sieben Tagen: 'Text'-Interpretationen," *Die Feedback Papers*, no. 16 (Aug. 1978), pp. 10–14. This is a "Pre-print" from a book planned by Universal Edition, with the working title *Wie spielt man Stockhausen*, which is to contain a collection of articles by several leading interpreters of his music. {Note, December 2002: The book never appeared.}

¹² This form plan is published as part of the program-text on the complete cycle, *Texte IV*, p. 167–69. The recording of *Ceylon* is on Chrysalis (USA) CHR 1110 (side one—but on the initial run the labels were glued on the wrong sides; the reverse side has *Zugvogel* (Bird of Passage), from the same cycle). {Stockhausen briefly discussed this form plan later on p. 38 of "Stockhausen on Opera: Karlheinz Stockhausen in Conversation with Jerome Kohl," *Perspectives of New Music* 23, no. 2 (Spring-Summer 1985): 24–39." The recording of *Ceylon*—but not that of *Zugvogel*—has been reissued by the Stockhausen-Verlag on CD 11 of the Stockhausen Complete Edition.}

Other “explanatory” expansions on the text instructions avoid such concrete, musical/formal description. An early (1969) elaboration on the text *Unbegrenzt* (Unlimited), the second text of *Aus den sieben Tagen*, for example, asks questions:

How late is it? How long does it last? How long will you stay? When
will it end? Have you ever done something with the CERTAINTY

—therefore without any doubt—

that you have an infinite amount of
time? Without thinking about the end of
the moment,

the end of your
power, the end of
your interest,

the end of the patience of
others, the end of day and of
night,

the end of your
presence, the end of
your life,

the end of time?

Do you know a way, by which you could acquire this certainty?

. . .

Have you ever done something with the certainty

that the space of your thinking, feeling, acting, remembering,
expecting IS UNLIMITED?

Do you know how you can acquire this certainty?

Do you know the way that leads out of this
prison? Have you ever played, without
asking
Where you are?

With complete certainty.
ABSOLUTELY
VERTICAL HERE

A note

lives like YOU, like ME, like HIM, like HER,
like IT. Moves, extends itself and contracts
together
Transforms itself, gives birth, testifies, dies, is
newborn Seeks—does not seek—finds—loses
joins—loves—waits—hurries—
comes and goes.¹³

One can hardly help having the feeling that with time and experience Stockhausen has come to regard it as necessary that these texts be explained in greater detail, perhaps due to having heard performances which, in his opinion, were inadequate representations of his intentions.¹⁴ The two further text compositions which follow *Für kommende Zeiten*, *Ylem* (1972) and *Herbstmusik* (1974), are considerably more detailed “scripts” (the formal process of the latter is ten full pages of prose), and are not described as “intuitive” music. Indeed, *Ylem* is really just a large “statistical” structure, and *Herbstmusik* is a theater piece with certain aspects of moment form (including inserts). The direct-address (second-person) point of view of the above quotation, which in the German original capitalizes the second-person (familiar) pronoun (du), in the form used in correspondence (a nicety lost in the translation), is also characteristic of all the texts in *Aus den sieben Tagen* save one (significantly—as we shall see), and fourteen of the seventeen texts in *Für kommende Zeiten*. This and the capitalized pronouns near the end (“YOU,” “I,” “HIM,” etc.) recall the “Selbstporträt” of 1965, and its references to Gotthard Günther’s non-Aristotelian logic (see Chapter I, p. 34 and 36–39, above), though the association would appear to be rather superficial: polyvalence does not seem to be of primary structural concern here.

¹³ *Texte III*, pp. 128–29. The complete, two-page text, which begins and ends with the text of *Unbegrenzt* was originally published (in French?) in *L’Art vivant*, no. 3 (1969).

¹⁴ Rumors persist that Stockhausen intends to publish transcriptions of some of his ensemble’s performances of pieces from *Aus den sieben Tagen*, presumably as examples of how the processes ought to be realized, not as scores for performance. {Details of this were later confirmed by Stockhausen during an interview on 2 June 1984, published in “Stockhausen on Opera,” pp. 36–38. However, Stockhausen there does actually seem to contemplate the possibility of performing from such a transcription: “I thought that such works could be transcribed in such a fashion that they could even be played again, so that they are not lost and that they remain as models for intuitive playing. Because I think it doesn’t do any harm if we would also have these scores as we have with traditional music—notated..... Yes, once it would be transcribed it would be very difficult to perform” (pp. 37–38).}

Serial Forming and the Process Types

It will be necessary in our investigation of *Aus den sieben Tagen* to reverse the order of analysis followed in the preceding three chapters, and deal first with the individual elements (the separate pieces) of the cycle. This is because there is no form plan (published or, if we are to believe Stockhausen's account of the origins of the cycle, even considered consciously by the composer), but also because an understanding of the large-scale form of the cycle requires that the pieces first be categorized according to their process types.

The process types are in part related to Stockhausen's generalization of the serial composition process (see Chapter I, p. 5–7, above): define a continuum, divide that continuum into a scale of equal steps (mediation), and then order the scale-steps into series. In this sense, it will be seen that each of the component pieces in the cycle is a serial composition, but only carried out by the composer through the vaguest of first steps; the performer then is charged with the composing-out, which may or may not produce a result sufficiently "serial" to satisfy the composer. We have seen how this tendency for the composer to turn over certain parts of the realization process to others has grown, from the collaboration with studio technicians in the early electronic compositions, to his interest in "variable" formal connections in the instrumental music of the mid-fifties, to his employment of Cornelius Cardew to complete the details of *Carré* (see Chapter I, footnote 127, p. 43, above), to the "polyvalent" moment forms and beyond, to the process plans. There is also the 1967 Darmstadt collective composition project *Ensemble*,¹⁵ which renews the collective composition idea initiated with the Cardew collaboration and *Plus-Minus*.

As to the nature of specific processes described by the texts, Stockhausen has clearly indicated that a formal structure of a particular nature ought to result from the tenth of the fifteen texts, *Setz die Segel zur Sonne* (Set Sail for the Sun):

Thus there is a *process* which happens for each player in *four stages*: listen to a tone—listen to the tones of the others—move one's tone—achieve harmony. These stages were rehearsed frequently before the Paris performance [May 30, 1969], as also at later performances (including an absolutely crucial public performance in London on January 14th 1970 with the BBC Orchestra, which was distributed around the audience in 4 groups, each with a "nucleus player", and rehearsed by the composer)

¹⁵ See Rolf Gehlhaar, "Zur Komposition Ensemble," *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, no. 11 (1968), p. 7–39; English version, p. 43–75. Also see the recording of excerpts, Wergo WER 60065, the liner notes for which are reprinted in *Texte III*, p. 212.

So what is involved here is a purely *musical* realisation of this harmony, not an associative one. Whether this can be *completely* achieved remains an open question.¹⁶

That some of these processes are closely related is also made clear by the composer, in his notes on the recording of *Kommunion* (Communion, the eleventh text):

This text had never been played or rehearsed previously. One must not forget, however, that six of the eight players had intensively tried out the text CONNECTION, which is formulated similarly, three months earlier during quite lengthy gramophone recordings.¹⁷

The only attempt that has been made to date to group these texts by type has been that of Robin Maconie,¹⁸ who lists seven ideas which he feels are expressed in one or more of the texts: extension of the time perspective, extension of the frequency perspective, translation from one focus of awareness to another, and so forth. Although this points in the right direction, it is oriented toward philosophical content, and not toward the musical processes which the texts define, and so does little or nothing to explain the relationships among the pieces, or even to explain what might happen in any one of the individual compositions.

Let us begin by examining the two texts *Verbindung* (Connection) and *Kommunion* (the third and eleventh, respectively), which Stockhausen says are “formulated similarly.” These texts both give instructions to “play vibrations” in a succession of specified, successively nearer or farther, larger or smaller values:

play a vibration in the rhythm of your
body play a vibration in the rhythm of
your heart play a vibration in the
rhythm of your breathing
. . . of your thinking/ . . . of your intuition

. . . of your enlightenment/ . . . of the universe

mix these vibrations freely . . .

(“Verbindung”)

© 1968 by Universal Edition A.G., Wien
English version © 1970 by Universal Edition A.G., Wien
Used by permission of European American Music Distributors
Corporation, sole U.S. agent of Universal Edition

¹⁷ Ibid., also on the jacket of the single-disc release, DGG 2530 256.

¹⁸ Robin Maconie, *The Works of Karlheinz Stockhausen* (London: Oxford University Press, 1976), pp. 254–55. {Maconie did not retain this taxonomy in the second edition of his book (1990), which reduces the space devoted to *Aus den sieben Tagen* from six to just one-and-a-half pages.}

play or sing a vibration in the rhythm of
the limbs of one of your fellow players

play or sing a vibration in the rhythm of
the limbs of another of your fellow players

play or sing a vibration in the rhythm of
the cells of one of your fellow players
. . . of another . . .

play or sing a vibration in the rhythm of the molecules

.....

of the atoms

.....

. . . of the smallest/ particles that you can reach . . .

(“Kommunion”)

© 1968 by Universal Edition A.G., Wien

English version © 1970 by Universal Edition A.G., Wien

Used by permission of European American Music Distributors
Corporation, sole U.S. agent of Universal Edition

This is readily identified with the concept of a scale of values, dividing a continuum into more or less equal steps. The instruction in *Verbindung* to “mix the vibrations freely” is also familiar in this context, as the permutating of the scale which is the final stage of Stockhausen’s concept of the (generalized) serial composing process. There is also a third text, *Abwärts* (Downwards, the sixth text of the cycle), which calls upon the performers to play a series of “vibrations” in progressively smaller scale-steps. These three texts form a group of similar processes, which we shall designate the (defined) “Scale” process type, because the composer has set forth (albeit in poetic, even metaphoric terms) a complete scale of “vibrations.” Note that a “vibration” might be interpreted purely as a rhythm, as literally suggested, but that this “rhythm” might also be taken as a pitch (extremely fast rhythm), as a polyphonic construction (complex rhythm), or as a timbre (extremely fast polyphonic rhythm), and that this rhythm could be defined by dynamics as well, including at the faster end of the range amplitude modulation (on an electronic instrument, for example). The complete German text of *Abwärts* will be given below, during the discussion of possible changes to the text between the original and the published forms.

A second, similar type of text is that represented by *Aufwärts* (Upwards, which follows *Abwärts* in the cycle):

play a vibration in the rhythm of your smallest
 particles play a vibration in the rhythm of the
 universe
 play all the rhythms that you can
 distinguish today between
 [them] . . .

© 1968 by Universal Edition A.G., Wien
 English version © 1970 by Universal Edition A.G., Wien
 Used by permission of European American Music Distributors
 Corporation, sole U.S. agent of Universal Edition

In this case, however, only the extreme values are given, and the performer is called upon to create the scale himself—that is, to “mediate” between the extremes defined by the text. We shall therefore designate this text to be of the “Mediation” process-type. Three additional texts, *Nachtmusik* (Night Music), *Oben und Unten* (High and Low), and *Setz die Segel zur Sonne* (the fifth, eighth, and tenth texts) conform to this description, where two opposed poles are established, and the performer is to define the mediating steps.

A third process type is uniquely represented by the fourth text, *Treffpunkt* (Meeting Point—reproduced from the score in Ex. 5–1),

for ensemble

MEETING POINT

everyone plays the same tone
 lead the tone wherever your thoughts
 lead you
 do not leave it, stay with it
 always return
 to the same place

© 1968 by Universal Edition A.G., Wien
 English version © 1970 by Universal Edition A.G., Wien
 Used by permission of European American Music Distributors
 Corporation, sole U.S. agent of Universal Edition

Ex. 5–1

which requires the performers to begin with a particular ensemble sound (the English word “tone” used in the translation hasnot quite the same breadth of meaning as the German original, *Ton*), move away from that sound, and from time to time return to it. This is the only text that specifies a recurring, central event for the piece. This process, a sort of “rondo” form which we shall designate the “Refrain” type, is to all intents and purposes identical with the event-type which is indicated with the symbol



in *Spiral*, *Pole* and *Expo*—a special type of permutation process in which all of the elements of a set are intervallically measured against a single one of their number.¹⁹

There are five texts which instruct the performer to play (unspecified) single sounds, with no guidance as to the relationship between them. These are *Richtige Dauern* (Right Durations, the first text, the German version of which is reproduced below as Ex. 5–7), *Unbegrenzt* (Unlimited), *Intensität* (Intensity), *Es* (It) and *Goldstaub* (Gold Dust). Let us designate this the “Pointillist” process-type, after Stockhausen’s first serial element category (see the table in Ex. 1–4, p. 23, above), to which it corresponds. Now this cannot, of course, be read as an inherently serial process-type. Whether or not what results is of the “hierarchical” (i.e., “tonal”) sort of music which Stockhausen says has been replaced in modern musical thought by the “broader” serial type (see in Chapter I, p. 7 above), would seem to depend on whether Stockhausen’s grand generalizations about “modern thought” are true, with respect to whatever “intuitive” forces operate to guide any given performance.

This leaves two texts, the twelfth and fifteenth, *Litanei* (Litany) and *Ankunft* (Arrival), which do not in fact describe processes at all. These two texts are marked “to the player” and “for any number of musicians,” while all the others (with the exception of *Oben und Unten*, of which more shortly) are marked “for ensemble,” or something very similar. The content of these two texts is somewhat in the manner of a manifesto, or perhaps an explanation of the ideas behind the whole cycle, and it would appear that originally Stockhausen did not think of these texts as performance pieces at all, to judge from the abovementioned markings and the fact that performances of them were not included in the integral recording (DGG set 2720 073)—of course, *Oben und Unten* was also not included, but probably for the reason that it is largely gestural and visual in nature, being a theater piece. However, at some time before 1978, Stockhausen seems to have revised his ideas about these two texts, for in the most recent version of his catalog of works,²⁰ *Litanei* is marked “for speaker or choir,” and *Ankunft* is marked “for speaker or speaking choir.” While this probably allows for the same kind of freedom of treatment of the text that is applied to the melody of *Japan* (from *Für kommende Zeiten*),²¹ the texts remain fundamentally different from the others, and fundamentally do not describe specific processes. Any process that occurs in a performance then is brought to the text from outside, and is not expressed or implied within it. For this reason, I shall designate these two texts to be of the “Nonprocess” type.

¹⁹ See the explanatory notes in the score of *Spiral*, p. 4 (English trans. on p. 13). {Karlheinz Stockhausen, *Nr. 27, Spiral für einen Solisten* (Vienna: Universal Edition, 1973).}

²⁰ *Texte* IV, p. 672.

²¹ Péter Eötvös, liner notes to the Stockhausen ensemble’s recording, Electrola/EMI 1 C 165 -02 313/14 (two discs), trans. Richard Toop: “In the course of rehearsals the individual elements were tried out in isolation from one another—at first just the “melody”, in various registers, tempi and with various dynamic processes. Then the “melody” was dissolved into its individual notes, which were later assembled into a horizontally fluctuating band of sound. Finally the individual notes and the bands of sound were combined together to form a continuous upwardreaching motion.....The ‘melody’ is heard only in its individual elements: in intervals which grow larger, and in repeated rhythmic formulae which become compressed.” {The performances from this two-LP set of *Spiral* (two versions) and *Pole* have been reissued by the Stockhausen-Verlag on CD 15 of the Stockhausen Complete Edition. CD 17.1 in this series, issued in 2005, has recordings of six pieces from *Für kommende Zeiten*. Perhaps a CD 17.2 will include recordings of *Japan* and *Wach* that appear on this LP, as well as the recording of *Zugvogel* from the Chrysalis LP with *Ceylon*.}

The grouping of processes into these five process types is partially reinforced by the typographical layout of the texts in the score. The Mediation, Refrain and Pointillist process types have the lines of the text centered on the page (see Ex. 5–1, for instance), while the texts of the remaining two process types are left-justified. The text of *Oben und Unten*, which is by far the longest text and in so many other ways is exceptional within the cycle, does in fact use both left-justified and centered-line forms—a point we shall return to later.

The “serial” nature of the individual pieces may therefore rely to a large extent on what the performers consciously or unconsciously make of the processes expressed by the texts. Three of the five process types, however (accounting for ten of the fifteen texts), may be considered to be at least proto-serial according to Stockhausen’s own broad definition: that is, it is left to the performers to effect the permutations of the scale elements, as well as to interpret the cryptic descriptions of the scale elements themselves, but there are clearly recognizable guiding principles which may be directly related to Stockhausen’s earlier serial compositional technique.

These five process types may be ordered into a scale themselves, according to the relative degree with which the details of the processes are specified in each. That is to say, the Refrain type is the “most determinate,” because a specific formal course (a “rondo”) is indicated by the text; the Scale type, which indicates specific degrees, is the next most determinate, followed by the Mediation type, which gives two extremes for a continuum. The Pointillist type, then, is the least determinate (or “most intuitive”) of the texts which actually indicate processes. This is supported by the composer’s statement about one of the five texts of this type: “Within the cycle, the text IT reaches an extreme of intuitive playing in the instruction to play only when one has achieved the state of *non thinking*, and to stop whenever one begins to think. By this means a state of playing should be achieved in which one acts and reacts *purely intuitively*.”²² The two texts *Litanei* and *Ankunft*, the Nonprocess types, may then be set up as the least determinate of all, in that they are not even intended to inspire a process, but may be performed as “texts,” that is to say, be used as raw material, for any sort of “intuitive” process at all. The natures of the fifteen texts, as outlined in the preceding paragraphs, are summarized in the table constituting Ex. 5–2.

²² From the DGG recording’s booklet, trans. Toop. Also on the single disc release, DGG 2530 255. German text in *Texte IV*, p. 129.

The Large-scale Form of the Cycle

Using as tools the identified process types and the scale formed of them, which it will be convenient to represent in the conventional numerical manner (0 = most determinate, 4 = least determinate) within a mod-5 system (admittedly a doubtful procedure in the present case, but it produces some interesting results), we may now examine some relationships which exist on the larger scale of the cycle. This kind of global organization, which goes beyond the level of the individual piece to the relationships among all the pieces of a cycle too large to be perceived as an entity, has precedence in the *Klavierstücke*, as we saw in Chapter I (pp. 44–45, above), and possibly has a successor in the composer's work-in-progress, *Licht*, though it is too soon to tell much about this gigantic work, which is to last in performance something like twenty-five hours, spread over seven days!

The multiple, but not equal, occurrences of scale elements, governed by a supra-ordering scale of distribution, is a feature of many of Stockhausen's earlier compositions, for example the aforementioned series of cycles of *Klavierstücke*, *Stimmung*²³ and *Telemusik* (see Chapter III, pp. 173–74, above). It is apparent from the above itemization of process types (summarized in Ex. 5–2), that the fifteen texts of *Aus den sieben Tagen* are also grouped by such a scheme (Ex. 5–3). Thus the integer values from one to five, which together of course total fifteen (the number of texts), each determines the number of occurrences of one of the process types.

²³ Hubert Stuppner, "Serialità e misticismo in 'Stimmung' di K. Stockhausen," *Nuova Rivista Musicale Italiana* 8, no. 1 (Jan.–March 1974): 83–98.

<u>Text order number</u>	<u>Title</u>	<u>Scoring</u>	<u>Process type</u>	<u>Typography</u>	<u>Date</u>
1	RICHTIGE DAUERN	c. 4 players	Pointillist	Centered	7 May
2	UNBEGRENZT	ensemble	Pointillist	Centered	8 May
3	VERBINDUNG	ensemble	Scale	Left justified	8 May
4	TREFFPUNKT	ensemble	Refrain	Centered	8 May
5	NACHTMUSIK	ensemble	Mediation	Centered	8 May
6	ABWÄRTS	ensemble	Scale	Left justified	8 May
7	AUFWÄRTS	ensemble	Mediation	Centered	8 May
8	OBEN UND UNTEN	theater piece	Mediation	Centered <i>and</i> Left justified	9 May
9	INTENSITÄT	ensemble	Pointillist	Centered	9 May
10	SETZ DIE SEGEL 9 May ZUR SONNE	ensemble	Mediation	Centered	
11	KOMMUNION	ensemble, at first 3, then 4, 5, 6, 7	Scale	Left justified	9 May
12	LITANEI	“to the player” [speaker or choir]	Nonprocess	Left justified	10 May
13	ES	ensemble	Pointillist	Centered	10 May
14	GOLDSTAUB	small ensemble	Pointillist	Centered	10 May
15	ANKUNFT	any number of musicians [speaker or speaking-choir]	Nonprocess	Left justified	11 May

Ex. 5–2

Process type (and number) Number of Occurrences

Non-process	4	x	2
Pointillist	3	x	5
Mediation	2	x	4
Scale	1	x	3
Refrain	0	x	1

Ex. 5–3

The typographical groupings, as already noted, collect the process types into sets of two and three types each; but, when we consider actual numbers of texts (counting *Oben und Unten* in its “correct” typographical format— centered lines), the overall proportion of “centered” to “left-justified” texts is 10:5, or 2:1, one of those simple (i.e., low-numbered) integer ratios of which Stockhausen is so fond in his large-scale plans (see p. 204, above). Even if *Oben und Unten* is counted with the left-justified texts, however (though the probable reason for this mixture is the extraordinary length of this prose text, which requires that the concluding explanations be typographically right-and-left justified, across the lower half of the page, in order to fit everything on one page without a cluttered appearance), the proportion is merely shifted to 9:6, or 3:2, another simple (low-number) integer ratio. If the text were to be counted in *both* categories (though this is stretching the point, we shall see that this centrally placed text has further multiple functions in the cycle’s form), the proportion would become 10:6, or 5:3, still within the proportions available from the set of integers from one to five.

We have seen that symmetrical constructions often occur in Stockhausen’s formal schemes. Perhaps the most conspicuous text in *Aus den sieben Tagen* is *Oben und Unten* which, besides being by far the longest text, is also the only “theater piece,” the remaining texts specifying small musical ensembles (save for the two Non-process texts, in the original conception, though the revised idea on these also specifies a small, “purely musical” ensemble). It is also the only text of the fifteen which is not in the second person (direct address), consistently referring to the three characters (Man, Woman and Child) and four instrumentalists in the third person. The placement of this text at the center of the cycle divides the whole into two equal segments, or “limbs” (*Glieder*). Each of these limbs is further subdivided in exactly the same way, into two equal segments: at the center of the first limb is the unique Refrain text, *Treffpunkt*, and at the center of the second limb is the first of the Non-process texts, *Litanei*, which is actually the most aloof from performance of the two texts of this type, being the dedicatory “preface” of the cycle (headed “to the player”).

The distribution of the five process types in the overall form scheme exhibits some interesting features. Ex. 5–4 shows this distribution, with the *interval* between each instance of the process types 1, 2 and 3, measured (as in *Telemusik*) by number of intervening pieces, given in angle-brackets between the numbers representing the text order numbers.

<u>Process type</u>	<u>Text Order number</u>					
4. Non-Proc.				12		15
3. Point.	1	2	<6>	9	<3>	13 14
2. Mediation			5	<1>	7 8	<1> 10
1. Scale		3	<2>	6	<4>	11
0. Refrain			4			

Ex. 5–4

From this diagram it may be seen that the spacing is in proportions of 2:1 for process type 3, 1:1 for process type 2, and 1:2 for process type 1. But the center between the extreme occurrences of each of these types is at virtually the same point (squarely on text 7 for process type 1, and between 7 and 8 for types 2 and 3), so that the proportional displacement of the central element of the odd-numbered types results in the placement of each of these one-and-one-half units away from the center of their otherwise symmetrical structures, but each is displaced in the opposite direction, a feature strongly reminiscent of the form plan of *Telemusik* (see Chapter III, pp. 175–77, above).

Yet another, though incomplete manifestation of symmetry may be seen by considering the *interval* relationships between adjacent process types in each of the two limbs of the structure. Ex. 5–5 shows the process types by number, and gives the ordered mod-5 interval between successive types.

Text number:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Process type:	3	3	1	0	2	1	12	2	3	2	1	4	3	3	4
Interval:	0	3	4	2	4	1	0	1	4	4	3	4	0	1	
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑

Ex. 5–5

Symmetrical placement of the intervals within each limb is shown by arrows under the series of intervals. Notice that the single nonsymmetrical pair in each limb (and therefore also the two pair each of symmetrically placed intervals) occur in the corresponding positions. Perhaps only coincidentally, the first and last texts are each unique to their dates of composition (see Ex. 5–2), the 7th and 11th of May 1968, respectively, and the central theater piece begins the third of these five days, so that the two limbs represent a 2:3 proportion of days, if *Oben und Unten* is counted with the second limb, or left out of the accounting as an entity separate from the two limbs.

Rational vs. Intuitive Planning

Of course, the question arises, to what extent are these structural/formal relationships the product of rational, conscious decisions, and to what extent a result of unconscious, intuitive choices made by the composer. Stockhausen's testimony concerning the circumstances surrounding the writing of these texts clearly is intended to indicate a totally spontaneous, nonrational process:

Until 1960 I was a man who related to the cosmos and God through Catholicism, a very particular religion that I chose for myself almost as a way of opposing the post-war Sartrean nihilistic attitudes of the established intellectuals. Almost all my colleagues were, and still are, complete nihilists. And then I began to float because I got in touch with many other religions. In Japan I prayed many times to Buddhas just as I've prayed to the Christian god. And then to the gods of the Mayas and the Aztecs in Mexico. I lived for short periods in Bali, Ceylon, and India and felt that the religions were all part of the face of a multifaceted universal spirit, of the total spirit.

In 1968, I came very close to death, to suicide, and giving myself up in that sense. But after that I found a suprarreligious way for myself. I didn't think of myself any longer as a member of a particular social group. And from that moment on I became conscious that all my music had these flashlights [*sic*], in short moments, which at that period in May 1968 revealed themselves to me for seven days and nights without a single break. That was the most fantastic experience up to then because I found out that intuition is not

something that just happens to you, like a car accident, but that you can call for it and that you can develop a technique for it. It comes when you need it.²⁴

At that time I simply *did* whatever the inner voice told me, and thus I experienced many extraordinary things. However, this was not strange to me, as I have from time to time during my life witnessed miracles. I have *always* been guided; but more like a child who simply does whatever occurs to him. But I had *not* previously experienced consciously that I now *must do* directly what had been imparted to me in these messages. During these days I also wrote, at night, the texts of *Aus den sieben Tagen*, and also many poems.²⁵

Nonetheless, his statements do not absolutely exclude the possibility, for example, that a "form scheme" of some sort might have been developed (on May 7th?) prior to the actual writing of the texts.

The composer also states flatly that the texts of *Aus den sieben Tagen* and *Für kommende Zeiten* have never been revised.

²⁴ Cott, p. 26.

²⁵ *Gespräch in Kürten, am 2. Juni 1973, zwischen Karlheinz Stockhausen und Hugo Pits Gruppe "Kunstring voor onkonventionele muziek en klankenkonfiguraties"* . . . (Kürten: Stockhausen-Verlag, 1976), p. 36. Reprinted in *Texte IV*, p. 529. This reprint varies in some small details from the original.

J. [Hugo Pit]: Are the pieces from *Für kommende Zeiten* perhaps similar to *Aus den sieben Tagen*?

[Stockhausen:] Yes.....mixed, so to speak. They are to some extent separate sentences [Sätze] which have come to me *so*, directly, just as they now stand on paper—as did also all of *Aus den sieben Tagen*—without revision. I simply wrote them down, without hesitation.²⁶

There is the fact, however, that of the seven days referred to in the title, only five (May 7th–11th) are accounted for in the texts of this cycle (see Ex. 5–2). That these are the *first* five can be established by the following:

GOLD DUST (for small ensemble) is the 14th and penultimate text...It came into being *late*

in the evening on the *fourth* of the “Seven Days” (10th May 1968).²⁷

Of the remaining two days, Stockhausen does explain that he also wrote “many poems,” as well as reading Satprem’s book on Sri Aurobindo, and experiencing “many extraordinary things,” presumably visions and/or miracles.²⁸ Although this may quell any suspicions that the last two days of the seven may have been devoted to reworking the texts developed during the first five, there are some other indications that the texts may have been revised at a somewhat later date.

²⁶ Ibid., p. 39 (*Texte* IV, p. 532).

²⁷ Booklet for the DGG integral recording (and *Texte* IV, p. 149). Trans. Richard Toop. The emphases are Stockhausen’s.

²⁸ *Gespräch*, p. 35–36 (*Texte* IV, p. 528–29). Some of the poems appear in *Texte* III, p. 368–76.

In July of 1968 Stockhausen presented versions of two of the texts which disagree in several details from the versions later published. Exx. 5–6 and 5–7 give the published versions of these two texts, which may be compared with the versions in the following exchange:

für Ensemble

ABWÄRTS

Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Glieder
Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Zellen
Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Moleküle
Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Atome
Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner kleinsten Bestandteile
zu denen Dein inneres Ohr noch reicht

Wechsle langsam von einem Rhythmus zum anderen
bis Du freier wirst
und sie beliebig vertauschen kannst

© 1968 by Universal Edition A.G., Wien
English version © 1970 by Universal Edition A.G., Wien Used
by permission of European American Music Distributors
Corporation, sole U.S. agent of Universal Edition

Ex. 5–6

für circa 4 Spieler

RICHTIGE DAUERN

Spiele einen Ton
Spiele ihn so lange
bis Du spürst
daß Du aufhören sollst

Spiele wieder einen Ton
Spiele ihn so lange
bis Du spürst
daß Du aufhören sollst

Und so weiter

Höre auf
wenn Du spürst
daß Du aufhören sollst

Ob Du aber spielst oder aufhörst:
Höre immer den anderen zu

Spiele am besten
wenn Menschen zuhören

Probe nicht

© 1968 by Universal Edition A.G., Wien
English version © 1970 by Universal Edition A.G., Wien
Used by permission of European American Music Distributors
Corporation, sole U.S. agent of universal Edition

Ex. 5–7

Bockelmann: Könnten Sie eines dieser Modelle mit Worten beschreiben?

Stockhausen: Ja, zum Beispiel eines lautet so: “Für kleines Ensemble ABWÄRTS: Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Glieder / Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Zellen / Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Moleküle / Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner Atome / Spiele eine Schwingung im Rhythmus der kleinsten Teilchen, in die Dein Bewußtsein dringen kann / Lasse genügend Stille zwischen den Ereignissen / Wenn Du Dich freier fühlst, mische die Rhythmen in beliebiger Reihenfolge.”

.....

Oder ein anderes Beispiel hat den Namen “RICHTIGE DAUERN: Spiele einen Ton / Höre auf, wenn Du spürst, daß Du aufhören sollst / Spiele wieder einen Ton / Höre auf, wenn Du spürst, daß Du aufhören sollst / Lasse genügend Stille zwischen den Tönen / Ob Du aber spielst oder aufhörst, Höre immer den anderen zu.” Und ich muß noch hinzufügen, daß dies eine Komposition für kleines Ensemble ist.²⁹

It will be noticed that in the “official” published versions, the processes are somewhat more clearly delineated. Naturally, one might object that Stockhausen may have been quoting from memory, and made a few slight errors. The context of the interview does not make it clear whether he had the texts in front of him at the time. However, I am not quoting from tapes of the broadcast, but from the version printed in *Texte* III, dating from 1971. Not only does this printing include the virgules (slash marks) indicating line endings, but there is no reason why Stockhausen should not have corrected any slips at the time the text was edited. Many other texts in this and the other volumes of *Texte* have been updated or corrected (as for example the reprint of *Gespräch* in *Texte* IV, mentioned earlier). Furthermore, in a similar conversation, also transcribed from tape recordings,³⁰ he is able to quote without the slightest inaccuracy the text *Goldstaub*. It is a small irony that in the “official” version, the word “Bestandteile” (which means literally “component parts”) is translated as “particles,” whereas the exact German equivalent would be “Teilchen,” the word actually found in this earlier version.

²⁹ Interview with Peter Bockelmann, *Texte* III, pp. 313– 14. The passage translates as follows:

Bockelmann: Could you describe one of these models in words?

Stockhausen: Yes, for example one of them reads thusly: “For small ensemble DOWNWARDS: Play a vibration in the rhythm of your limbs / Play a vibration in the rhythm of your cells / play a vibration in the rhythm of your molecules / Play a vibration in the rhythm of your atoms / Play a vibration in the rhythm of the smallest particles to which your consciousness can penetrate Leave sufficient silence between the events / if you feel freer, mix the rhythms in any order you like.”

Or another example has the name “RIGHT DURATIONS: Play a tone / Stop when you feel that you should stop / Play a tone again / Stop when you feel that you should stop / Leave sufficient silence between the tones / But whether you play or stop, always listen to the others.” And I must add that this is a composition for small ensemble.

In any case, Stockhausen has been fascinated by the intuitive processes of listening, playing and composing at least since his studies with Meyer-Eppler in 1954. Most of his writings in *Texte I* and *II* show that his development during the fifties was largely influenced by his increasing understanding of the possibilities and limitations of listening and playing. His compositions with strict form plans, as we have seen, almost always show departures in the final versions (sometimes very substantial departures) which are “intuitive” adjustments to the original plan. We have also heard his testimony on the “intuitive” parts of *Zeitmaße* and *Gruppen* (Chapter I, p. 35, above). And we have seen that his earlier Catholic mysticism was not incompatible with his intellectual bent in the 1950s.

It may be allowed that a composer saturated in “serial thinking” (or any other system, for that matter) would be likely to produce “intuitively” structures similar to what he has been accustomed to create “rationally.” Or, conversely, perhaps Stockhausen’s investigations of perception, linguistic structure, information theory and whatever did in fact lead him “rationally” and accurately to his particular methods of serial composition, which then correspond in their structures to intuitive mental processes.

In the “Selbstporträt” from 1965, Stockhausen had already declared his view of the interpermeability of the intuitive and the rational:

“Feeling”, “sensing” always goes right through the thought-genesis throughout the process of composing, in which that which sounds must be formulated, or how something will be brought into sounding; it’s all the same, whatever one gives as the basis upon which one founds the “meaning” of composing. That holds good even where musical thought denies itself—as many composers assert—on the grounds that in that way the “irrational” is given a greater chance.

Today’s anti-positions are not any longer truly anti, but rather coils through which thought winds, grows hot and becomes twisted up into extreme positions, in order to make possible sharper formulations.³¹

³¹ *Texte III*, p. 36. {A much smoother but less literal translation by Bill Hopkins can be found in Karl H. Wörner, *Stockhausen: Life and Work* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973), pp. 51-52.}

Summary and Conclusions

Since the time of *Aus den sieben Tagen*, Stockhausen has again begun publishing analyses of his own music. These show not only his “new” technique of “melody” composition (which actually harks back to *Formel*, of 1951),³² and the attendant continuation of his fascination with transformation processes, but also reveal his continuing efforts to refine and expand the serial language. His analytical notes on *Inori* (1973–74),³³ for example, reveal a very subtle treatment of dynamics (in a scale of sixty steps!) which is much less arbitrary than has been his treatment of this parameter in many previous instrumental compositions—for example the dynamic scales that we have seen in *Mixtur*. These same analytical notes discuss also a scale of mime gestures, which extends serial control in the theatrical realm, an area which has increasingly held the composer’s attention.

But the analyses dating from after about 1970 also concern themselves only with the music composed after that date, and so the period from about 1962 up to the “intuitive” compositions of 1968–70 has remained until now the least-well documented period of Stockhausen’s creative work, from the standpoint of structural and formal analysis. If the present survey of a few works (which I believe to be representative) from this period has concentrated in many instances on structures in unorthodox parameters, such as statistical masses of sound, dynamics, or group characters, this should not be taken to mean that they are necessarily of unusual importance in the works in question; rather, it is because these areas have hitherto been particularly overlooked. As a concept, “serialism” still tends to evoke the tone row as a leading, even dominant feature; but in Stockhausen’s work pitch serialism is often of secondary importance (even in the earliest serial pieces), since for him the formal process—unfolding as it does in time—is first and foremost concerned with duration.

³¹ *Texte* III, p. 36. {A much smoother but less literal translation by Bill Hopkins can be found in Karl H. Wörner, *Stockhausen: Life and Work* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973), pp. 51–52.}

³² Toop, “‘0 alter Duft’: Stockhausen and the Return to Melody,” *Studies in Music* (University of Western Australia) no. 10 (1976): 79–97.

³³ Four items in *Texte* IV, p. 214–42. Some of this material, with further additions, appears in the liner notes to the recording of *Inori*, DGG 2707 111 (two discs). {Reissued by the Stockhausen-Verlag as CD 22 in the Stockhausen Complete Edition.}

If the concept “total serialism” has proved to be little more than empty journalistic jargon—at least insofar as actual compositions are concerned—nevertheless there is at least some usefulness to the more general term “serial”. There seems little doubt that this term, at least in the sense of “composition using sets,” remains applicable to Stockhausen’s work right through the 1960s and beyond. At the same time, it is clear that from the outset there were important non-serial features (as there needs must be, it would seem, in any serial work), and even drastic alteration of serially ordained patterns. It is Stockhausen’s increasingly thorough blending (or, as he would say, “integrating”) of a wide variety of both serial and non-serial techniques into the complex totality of the forms of works that emerges as the important tendency in the compositions of his post-*Momente* (but certainly not “post-serial”!!) period.

INTERNATIONAL IMPROVISED MUSIC ARCHIVE - DORIS KÖSTERKE (D, b. 1958)

Doris Kösterke (D, b.1958) is a musicologist with a faible for parallels between music and society.

[Gebote der Anarchie \(1997/2014\)](#) Über die ethische Dimension in improvisierter Musik. (Original text)

[Commandments of anarchy \(1997/2014\)](#) On the ethical dimension in improvised music.

[Les Commandements de L'Anarchie \(1997/2014\)](#). Sur la dimension éthique de la musique improvisée. Traduction française de l'anglais par Jean-Charles François. .

[Los mandamientos de la anarquía \(1997/2014\)](#) Sobre la dimensión ética en la música improvisada (1997/2014). In Spanish. Translated by Erik Christensen.

[ЗАПОВЕДИ АНАРХИИ \(1997/2014\)](#) In Russian. Translated by Iouri Grankin (revised by Roman Stolyar).

[PRIKÁZÁNÍ ANARCHIE \(1997/2014\)](#). In Czech. Translated by Jiri Ťupa.

[PRZYKAZANIA ANARCHII \(1997/2014\)](#). In Polish. Translated by Ewa Cichoń.

„ ... when men are prepared for it, that will be the kind of government which they will have.“
Henry David Thoreau, *On the Duty of Civil Disobedience*

GEBOTE DER ANARCHIE

In der frei improvisierten Musik ist das Verhältnis der Musizierenden zueinander "anarchisch" im ursprünglichen Sinne des Wortes von "ohne Herrschaft, ohne Führer sein": Jeder Ausführende ist zugleich "Komponist" und "Interpret" - und mit diesen Funktionen tragen die improvisierenden Musiker auch deren Verantwortung.

Erstes Gebot der Anarchie:

Du sollst Dich für das Ganze mitverantwortlich fühlen.

Ganz bewusst ist hier nicht von "Freiheit" die Rede, sondern von „Verantwortung“. Eine so verstandene musikalische Anarchie ist ein Spiegel für eine (utopische) gesellschaftliche Grundhaltung, in der jeder selbst beurteilt, in welcher Weise er seine persönlichen Fähigkeiten für ein allgemeines Gelingen einsetzen kann. Voraussetzung ist, dass man neben seinen eigenen auch die Möglichkeiten seiner Mitspieler im Blick hält.

Zweites Gebot der Anarchie:

Du sollst Deine Mitspieler achten, wie Dich selbst.

Bescheiden veranlagten Mitspielern muss man das anders herum sagen: Du sollst Dich genau so hoch achten, wie Deine Mitspieler. Eigenständigkeit gehört zu den unabdingbaren Voraussetzungen der Gruppenimprovisation. Doch, wie im Rest des Lebens, sollte man bisweilen auch die Impulse anderer mittragen.

Drittes Gebot der Anarchie:

Du sollst einen Mittelweg zwischen Individualismus und Opportunismus suchen.

Um sich selbst ein Profil zu geben, halten sich manche Improvisatoren an einem Personalstil fest.

Doch dieser birgt die gleiche Gefahr, wie das Befolgen melodischer oder rhythmischer Muster in der so genannten idiomatischen Improvisation, nämlich, dass man sich mehr auf die Pflege des Idioms (und letztlich der Selbstdarstellung) konzentriert, als auf die "Tiefe des Augenblicks".

Die Improvisation lebt jedoch davon, dass sich ihre Richtung in jedem Augenblick neu bestimmen lässt.

Das vierte Gebot der Anarchie:

Du sollst Dich nicht darauf verlassen, dass Menschen und Dinge so bleiben, wie sie sind.

Wenn eine feste Gruppierung von Musikern lange genug zusammen gespielt hat, liegt es nahe, dass sich unter ihnen bestimmte musikalische Verhaltensmuster einspielen, vergleichbar mit dem ritualisierten Miteinander alter Ehepaare. Doch ebenso sollte man das Unerwartete um des Unerwarteten Willen, Veränderungen um der Veränderungen Willen begrüßen.

Dies widerspricht im Kern einer Verschulung der Improvisation. Natürlich ist nichts dagegen einzuwenden, zu reflektieren, was stattfindet und aus welchen Gründen etwas als gut oder weniger gelungen empfunden wurde.

Dennoch sollte man offen sein und offen bleiben, wenn gute Musik allen Lehrmeinungen widerspricht.

Das fünfte und letzte Gebot der Anarchie:

Du sollst dich nicht hinter Wertmaßstäben verschanzen.

Aus: Gebote der Anarchie. Spielweisen frei improvisierter Musik. Eine Sendung von Doris Kösterke. Hessischer Rundfunk (hr2), "Neue Musik". Sendetermin: 18.2.1997, 20.30-22.00 Uhr. - Überarbeitet für Carl Bergstrøm-Nielsen im Januar und Februar 2014.

„ ... when men are prepared for it, that will be the kind of government which they will have.“
Henry David Thoreau, *On the Duty of Civil Disobedience*

COMMANDMENTS OF ANARCHY

In free improvised music the relation between musicians is "anarchic" in the original meaning of the word "without authority, without a leader": every musician is at the same time "composer" and "interpreter" – and these functions also place the corresponding responsibilities on their shoulders.

First commandment of Anarchy:

Thou shalt feel responsible for the whole process.

Purposely I do not speak of "freedom" here, but of "responsibility". A musical anarchy seen from this angle mirrors an (utopian) attitude to society in which everyone decides in which way he or she can use personal resources to make the common task succeed. This presupposes that the musician perceives not only his or her own resources, but those of the fellow players as well.

Second commandment of Anarchy:

Thou shalt honour thy fellow players like your self.

This statement has to be differently formulated for shy fellow players: thou shalt honour thyself just as much as thy fellow players. Independence is an absolute necessity for group improvisation. However, just like in other life, one should also follow up on others' impulses from time to time.

Third commandment of Anarchy:

Thou shalt seek out a middle course between individualism and opportunism.

In order to have one's own profile, some improvisors keep to a personal style.

But that entails the same danger as does also the following of melodic or rhythmic patterns in so-called idiomatic improvisation. It consists of concentrating more on caring for the idiom (and, consequently, for self-expression) than on the "depth dimension of the moment".

And the possibility in every moment of changing the direction is what makes improvisation alive.

Fourth commandment of Anarchy:

Thou shalt not abide by the belief that humans and things continue to be like the way they are.

When a set group of musicians has played together for a long time its members may easily tend to incorporate certain musical ways of behaviour, like that of a ritualised life of old couples. But one should as well welcome the unexpected for its own sake, changes for their own sake.

Essentially this speaks against the idea of forming schools of improvisation. It is of course OK to reflect on what happens and the reasons why something felt more or less successful.

One should, however, be open and remain so, when good music arises in spite of all didactic opinions.

Fifth and last commandment of Anarchy:

Thou shalt not erect a fortress of value judgements.

From: Doris Kösterke: Gebote der Anarchie. Spielweisen frei improvisierter Musik. [Commandments of Anarchy. Ways of playing improvised music]. Hessischer Rundfunk (hr2), "Neue Musik". Sent: 18.2.1997, 20.30-22.00. - Revised for Carl Bergstrøm-Nielsen in January and February 2014. Translated by CBN.

« ... Que chacun fasse connaître le genre de gouvernement
qui commande son respect et ce sera le premier pas pour l'obtenir. »
Henry David Thoreau, *La désobéissance civile*.

LES COMMANDEMENTS DE L'ANARCHIE

Dans la musique improvisée libre, la relation entre les musiciens est « anarchique » dans le sens premier du terme, « sans autorité, sans leader » : chaque musicien est en même temps « compositeur » et « interprète » – et les responsabilités qui correspondent à ces fonctions reposent ainsi sur ses épaules.

Premier commandement de l'Anarchie :

Tu te sentiras responsable de la totalité du processus.

Délibérément, je ne parle pas ici de « liberté », mais de « responsabilité ». Une anarchie musicale considérée sous cet angle devient le miroir d'une attitude (utopique) envers la société où chacun décide de la manière d'utiliser ses ressources personnelles en vue de la réussite de la tâche commune. Cela présuppose que le musicien ait la capacité de percevoir non seulement ses propres ressources, mais aussi celles de ses compagnons de jeu.

Deuxième commandement de l'Anarchie :

Tu honoreras tes compagnons de jeu comme toi-même.

Cette affirmation doit être formulée différemment si les compagnons de jeu sont timides : tu t'honoreras toi-même au même niveau que tes compagnons de jeu. L'indépendance est une nécessité absolue pour l'improvisation collective. Pourtant, comme dans la vie de tous les jours, on doit aussi prendre en compte de temps en temps les impulsions générées par les autres.

Troisième commandement de l'Anarchie :

Tu rechercheras une voie moyenne entre l'individualisme et l'opportunisme.

Afin de pouvoir assumer leur propre profil artistique, certains improvisateurs se limitent à un style personnel.

Mais cela implique le même danger que celui de suivre les figures mélodiques

ou rythmiques dans le cadre de l'improvisation qu'on appelle idiomatique. Cela consiste à se concentrer plutôt sur l'idiome (et en conséquence sur l'expression de soi) que sur la « profondeur de la dimension du moment présent ».

Et c'est la possibilité de changer de direction à tout moment qui rend l'improvisation vivante.

Quatrième commandement de l'Anarchie :

Tu ne devras plus respecter la croyance que les humains et les choses sont ce qu'ils sont et ne changeront pas.

Lorsqu'un groupe particulier de musiciens a joué ensemble depuis longtemps, ses membres tendent assez facilement à incorporer certaines manières de se comporter, comme dans la vie ritualisée des vieux couples. Mais on doit tout autant se réjouir de l'apparition de l'imprévu en tant que tel, du changement en tant que tel.

Essentiellement cela appelle à être contre l'idée de former des écoles d'improvisation. Il est bien sûr normal de mener une réflexion sur ce qu'il est en train de se passer et sur les raisons pour lesquelles quelque chose est ressenti comme plus ou moins réussi.

On doit, pourtant, adopter et maintenir une attitude d'ouverture, lorsqu'une bonne musique fait son apparition en dépit de toutes les opinions didactiques.

Cinquième et dernier commandement de l'Anarchie :

Tu n'érigeras pas de forteresse de jugements de valeur.

Tiré de Doris Kösterke : Gebote der Anarchie, Spielweisen frei improvisierter Musik. [Les commandements de l'Anarchie., Manières de jouer de la musique improvisée]. Hessischer Rundfunk (hr2), « Neue Musik ». Diffusé le 18.2.1997, 20 h. 30 – 22 h. – Révisé pour Carl Bergstrøm en janvier et février 2014. Traduction anglaise par CBN. Traduction française de l'anglais par Jean-Charles François.

“...when men are prepared for it, that will be the kind of government which
they will have.”
Henry David Thoreau, On the Duty of Civil Disobedience

LOS MANDAMIENTOS DE LA ANARQUÍA

En la música libremente improvisada la relación entre los músicos es “anárquica” en el sentido original de la palabra “sin autoridad, sin un dirigente”: cada músico es al mismo tiempo “compositor” e “intérprete” – y estas funciones también conllevan responsabilidad.

El primer mandamiento de la anarquía: Te sentirás responsable de todo el proceso.

Con intención no hablo de “libertad” aquí, sino de “responsabilidad”. Una anarquía musical vista de este ángulo refleja una postura (utópica) ante la sociedad en la cual cada uno decide en cuál modo él o ella puede usar sus recursos personales para realizar la tarea común. Esto presupone que el músico percibe no sólo sus mismos recursos, sino también los de sus compañeros músicos.

El segundo mandamiento de la anarquía: Honrarás a tus compañeros músicos como a ti mismo.

Esto se formularía de una manera un poco diferente en el caso de compañeros músicos tímidos:

Te honrarás a ti mismo tanto como a tus compañeros. La independencia es una necesidad absoluta para improvisación en grupo. Sin embargo, como en la vida en general, hay que seguir el hilo de los impulsos de los demás de vez en cuando.

El tercer mandamiento de la anarquía: Buscarás un término medio entre el individualismo y el oportunismo.

A fin de tener su propio perfil, algunos improvisadores se atienen a un estilo personal. Sin embargo, eso supone el mismo peligro que supone el seguir modelos melódicos o rítmicos en la improvisación llamada idiomática. Consiste en centrarse más sobre el cuidado del modismo (y, en consecuencia, de la autoexpresión) que sobre “la dimensión de profundidad del momento”.

Y la posibilidad de cambiar rumbo en cualquier momento es lo que da vida a la improvisación.

El cuarto mandamiento de la anarquía:

No aceptarás la creencia de que los seres humanos y las cosas pueden permanecer inalterables.

Cuando un grupo fijo de músicos ha tocado juntos durante mucho tiempo sus miembros pueden fácilmente tender a incorporar ciertos modos de comportamiento musical, tal y como sucede en la vida ritualizada de parejas con un largo periplo de vida en común.

Se tiene que dar también la bienvenida a lo imprevisto, a los cambios por el bien que conllevan.

En esencia, todo esto habla en contra de la idea de formar escuelas de improvisación. Desde luego, está bien reflexionar sobre lo que pasa y de las razones por las que algo se percibe como exitoso o no. Sin embargo, se tiene que estar y permanecer abierto cuando la buena música surge a pesar de cualquier opinión didáctica.

El quinto y último mandamiento de la anarquía:

No erigirás una fortaleza de juicios de valor.

De: Doris Kösterke: Gebote der Anarchie. Spielweisen frei improvisierter Musik [Mandamientos de la anarquía. Modos de tocar música libremente improvisada]. Programa de radio, Hessischer Rundfunk (hr2), Alemania, "Música nueva". Difundido el 18.2.1997, 20.30-22.00. Texto revisado en enero y febrero del 2014. Traducido por Erik Christensen.

ЗАПОВЕДИ АНАРХИИ

В свободной импровизационной музыке отношения между музыкантами "анархичны" в первоначальном смысле этого слова, т.е. "без руководства, без лидера": каждый музыкант является одновременно "композитором" и "исполнителем" – и эти функции возлагают на их плечи существенную ответственность.

Первая заповедь анархии:

Ты должен чувствовать себя ответственным за целое.

При этом здесь умышленно имеется в виду не "свобода", а "ответственность". Такое понимание музыкальной анархии является отражением (утопической) социальной установки, в которой каждый оценивает сам, каким образом он может применить свои способности для достижения общего успеха. Предполагается, что в поле зрения, помимо своих собственных способностей, учитываются также возможности коллег-исполнителей.

Вторая заповедь анархии:

Ты должен уважать своих коллег-исполнителей, как самого себя.

Это положение следует переформулировать для нерешительных музыкантов: ты должен быть о себе такого же высокого мнения, как и о коллегах-музыкантах. Самостоятельность – одно из существенных условий групповой импровизации. Но, как и в жизни, вы порой должны поддерживать импульсы других людей.

Третья заповедь анархии

Ты должен искать баланс между индивидуализмом и оппортунизмом.

В целях сохранения собственного лица некоторые импровизаторы придерживаются исключительно индивидуального стиля. В этом, однако, кроется опасность, подобная следованию мелодическим или ритмическим рисункам в так называемой идиоматической импровизации, которая в большей степени концентрируется на следовании идиомам (и в

конечном счете на самовыражении), чем на "глубине данного момента".

Именно возможность изменения направления импровизации в любой момент делает её живой

Четвертая заповедь анархии:

Ты должен не полагаться на то, что люди и события останутся такими, какими они являются сейчас.

Когда определённая группа музыкантов выступает вместе достаточно долго, само собой разумеется, что со временем у них формируются определённые музыкальные модели поведения, сравнимые с привычным жизненным ритмом старых супружеских пар. Но крайне необходимо приветствовать любые неожиданности ради самих неожиданностей, изменения ради самих изменений. Это в корне противоречит стремлению загнать импровизацию в школьные рамки. Естественно, нельзя отбрасывать возможность анализа того, что происходит, и по какой причине то или иное оценивается как более или менее удачное.

Тем не менее, необходимо быть открытым и открытым оставаться, потому что хорошая музыка всегда противоречит доктринам.

Пятая и последняя заповедь анархии:

Ты не должен прятаться за шкалу ценностей

От: Дорис Кёстерке: Gebote der Anarchie. Spielweisen frei improvisierter Musik. [Заповеди анархии. Способы исполнения импровизационной музыки. Hessischer Rundfunk (hr2), "Новая музыка". Отправлено: 18.2.1997, 20.30-22.00. - Отредактировано для Карла Бергстрём-Нильсена в январе и феврале 2014 г. Перевод CBN.

„... pokud budou muži připraveni,
bude to způsob vlády jakou budou chtít mítí.“
Henry David Thoreau, On the Duty of Civil Disobedience

PŘIKÁZÁNÍ ANARCHIE^{*}

Ve volně improvizované hudbě je vzájemný poměr hráčů „anarchický“ v původním slova smyslu, tedy „bez nadvlády“.

Všichni improvizující spoluhráči jsou zároveň „skladateli“ a „interprety“ – a v těchto funkcích nesou svou zodpovědnost.

PRVNÍ PŘIKÁZÁNÍ ANARCHIE:

BUDEŠ SE CÍTIT SPOLU ZODPOVĚDNÝ CA CELEK.

Zde se naprosto vědomě nemluví o „svobodě“, nýbrž o „zodpovědnosti“. Takto chápaná hudební anarchie je zrcadlem (utopického) společenského postoj, ve kterém každý sám posuzuje, jak může přispět podle vlastních schopností ke všeobecnému zdatu. Předpokladem je stálý zřetel k možnostem spoluhráčů.

DRUHÉ PŘIKÁZÁNÍ:

BUDEŠ SI VÁŽIT SVÝCH SPOLUHRÁČŮ, JAKO SEBE SAMÉHO.

Hráčům skromné povahy budiž naopak řečeno: Ty musíš mít o sobě právě tolik dobrého mínění, jako o svých spoluhráčích. Samostatnost patří k nezbytným předpokladům skupinové improvizace. Leč, právě tak jako v ostatním životě, časem by podněty druhých měli najít naši podporu.

TŘETÍ PŘIKÁZÁNÍ ANARCHIE:

BUDEŠ HLEDAT STŘEDNÍ CESTU MEZI INDIVIDUALIZMEM A OPORTUNIZMEM.

Mnozí improvizátoři se přidržují svého osobního stylu v zájmu svého profilu. Ten však v sobě skrývá stejné nebezpečí jakým je sledování opakujících se melodických a rytmických vzorků v tak zvané idiomatické improvizaci sestávající z ustálených spojení, takže koncentrace směřuje k péči o idiom (a tím konec konců k podtržení

subjektivity) namísto „hloubky okamžiku“.

Improvizace oproti tomu žije z možnosti v každém okamžiku určit svůj nový směr.

ČTVRTÉ PŘIKÁZÁNÍ ANARCHIE:

NIKDY SE NESPOLÉHEJ NA TO, ŽE LIDÉ A VĚCI ZŮSTANOU TAKOVÝMI, JAKÝMI JSOU.

Pokud určité seskupení hudebníků hraje delší čas spolu, je pochopitelné, že dochází k ustálení hudebních vzorců srovnatelných se společnými rituály dlouholetého manželství. O to více je nutné uvítat neočekávané ve jménu neočekávaného a změnu ve jménu změny.

Improvizace v podstatě odporuje každému školometství. Přirozeně se nedá nic namítnout vůči reflexi právě vznikajícího, právě probíhajícího, ani proti otázce po důvodu pocitu, podle kterého se něco zdařilo více a ono méně.

Navzdory tomu bychom měli zůstat otevření i tehdy, když dobrá hudba odporuje všem učebním názorům.

PÁTÉ A POSLEDNÍ PŘIKÁZÁNÍ ANARCHIE:

NEBUDEŠ KOLEM SEBE BUDOVAT BARIERY MĚŘÍTEK HODNOT.

*Cesky preklad : Jiri Ěupa.

Od: Doris Kösterke: Gebote der Anarchie. Hrajte zdarma improvizovanou hudbu. [Přikázání anarchie. Způsoby hraní improvizované hudby]. Hessischer Rundfunk (hr2), "Neue Musik". Odesláno: 18.2.1997, 20.30-22.00. - Revidováno pro Carl Bergstr m-Nielsen v lednu a únoru 2014. Přeložil CBN.

„...takiemu właśnie rządowi będzie ludzkość podlegała,
gdy do tego dojrzeje”
Henry David Thoreau, „Obywatelskie nieposłuszeństwo”

PRZYKAZANIA ANARCHII

W muzyce swobodnie improwizowanej relacja pomiędzy muzykami jest „anarchiczna” w oryginalnym sensie tego słowa – „pozbawiony autorytetu, bez przywódcy”; każdy z grających jest tu zarazem i „kompozytorem” i „wykonawcą”, co obarcza go właściwą dla obu tych funkcji odpowiedzialnością.

Pierwsze przykazanie Anarchii:

Będziesz się czuł odpowiedzialny za całość.

Celowo nie mówię tu o „wolności”, lecz o „odpowiedzialności”. Muzyczna anarchia postrzegana w ten sposób jest odzwierciedleniem pewnej (utopijnej) wizji społeczeństwa, w którym każdy sam decyduje o tym, jak może wykorzystać osobiste zasoby dla osiągnięcia wspólnego celu. Zakłada to, że muzyk dostrzega nie tylko własne możliwości, ale również te towarzyszących mu wykonawców.

Drugie przykazanie Anarchii:

Będziesz cenił współgrającego jak siebie samego.

Stwierdzenie to powinno być sformułowane inaczej dla muzyków nieśmiałych: będziesz cenił siebie tak wysoko jak pozostałych wykonawców. Niezależność jest bezwzględnie konieczna w grupowej improwizacji. Niemniej, podobnie jak w pozostałych sferach życia, czasami trzeba się dostosować do impulsów innych osób.

Trzecie przykazanie Anarchii:

Będziesz obierał drogę pośrednią między indywidualizmem a oportunizmem.

Niektórzy improwizujący, starając się zachować rozpoznawalny wizerunek, trzymają się własnego stylu.

Rodzi to jednak podobne niebezpieczeństwo, jak w przypadku podążania za wzorcami

rytmicznymi i melodycznymi w tak zwanej idiomatycznej improwizacji. Bierze się ono z koncentrowania się bardziej na idiomie stylistycznym (i, odpowiednio, na ekspresji siebie) niż na „głębokim wymiarze chwili”.

Tymczasem to właśnie możliwość zmiany kierunku w każdym momencie czyni improwizację żywą.

Czwarte przykazanie Anarchii:

Nie będziesz utrzymywał, że ludzie i rzeczy muszą pozostawać takimi, jakimi są.

Kiedy grupa muzyków danego zespołu gra ze sobą wystarczająco długo, u jego członków może wystąpić tendencja do utrwalania się pewnych określonych wzorców muzycznych zachowań, na podobieństwo rytualizacji życia u par małżeńskich z długim stażem. Zamiast tego powinno się z radością witać zarówno to co nieprzewidziane, jak i zmiany, jako wartości same w sobie.

W istocie przemawia to przeciwko tworzeniu się szkół improwizacji. Dobrze jest oczywiście zastanawiać się nad tym co się wydarza i dlaczego coś wydało się mniej lub bardziej udane.

Przede wszystkim jednak powinno się pozostawać otwartym na dobrą muzykę, wtedy kiedy ona powstaje, wbrew jakimkolwiek dydaktycznym poglądom.

Piąte i ostatnie przykazanie Anarchii:

Nie będziesz wznosił wieży z wartościujących sądów.

Za: Doris Kösterke, Gebote der Anarchie. Spielweisen frei improvisierter Musik [Commandments of Anarchy. Ways of playing improvised music], Hessischer Rundfunk (hr2), "Neue Musik". Data emisji: 18.2.1997, 20.30-22.00 h. Opracowanie: Carl Bergstrøm-Nielsen, 2014. Translated by Ewa Cichoń.